Gesammelte Schriften

über

Musik und Musiker

von

Robert Schumann.

Herausgegeben

von

Dr. Heinrich Simon.

Zweiter Band.

Leipzig.

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.

Vorwort zum zweiten Bande.

Der erste Band der vorliegenden Ausgabe nannte sich einen Versuch; es war eine Frage an die Musiktreibenden, ob sie dem Meister, der so oft in beredten Tönen zu ihnen gesprochen, auch als einem Meister tönender Rede ihr Ohr zu leihen geneigt seien. Die Antwort fiel unzweideutig bejahend aus, und wenn dieser zweite Band in den Schaufenstern erscheint, so wird er hoffentlich als ein erwarteter guter Freund begrüßt werden. Ein dritter Band von ungefähr derselben Stärke soll dann den Schluß machen. Diese Begrenzung, die durch die Rücksicht auf einen mäßigen Preis des Ganzen geboten war, ließ sich nur dadurch erreichen, daß noch mehr, als es bereits im ersten Bande geschehen, unterdrückt wurde, was entbehrlich schien. Doch verfuhr ich mit schonender Hand; es blieb unberührt, was von dauerndem Wert oder doch wenigstens von geschichtlichem Interesse ist, sei es in Bezug auf Schumann selbst, sei es für die besprochenen Personen, Zustände oder Kunstwerke; die Auslassungen sind wieder durch eine Reihe von Punkten bezeichnet. Ein sorgfältiges Register, worin alle Musikernamen und Kompositionen Aufnahme gefunden haben, auch wenn sie nur gelegentlich erwähnt sind, giebt auch hier die Möglichkeit, sofort aufzufinden, was Schumann über den fraglichen Gegenstand gesagt hat. — Zum Schluß noch eine kleine Berichtigung. Nicht erst gegen Ende 1852, wie es im Vorwort zum ersten Bande heißt, sondern wahrscheinlich schon zu Anfang jenes Jahres begann Schumann die Sammlung seiner Aufsätze. Dies ergiebt sich aus einem Briefe an Härtel,*) der mir früher entgangen war.

Berlin, im Februar 1889.

H. S.

---

*) Rob. Schumanns Briefe. Neue Folge. S. 378.

1836.
(Schluß.)

Etuden für Pianoforte. — Variationen für Pianoforte (Erster bis Dritter Gang). — Phantasieen, Capricen ꝛc. für Pianoforte (Erster bis Dritter Zug). — Rondos für Pianoforte.

Etuden für das Pianoforte.

Kein Genre der Pianofortemusik hat so viel Treffliches aufzuweisen, als das der Etuden. Die Ursache liegt nah': die Form ist eine der leichtesten und anziehendsten, der Zweck, für den gearbeitet wird, so klar und festgesetzt, daß man nicht fehlen kann. Wir stellen unten übersichtlich Etuden mehrerer Komponisten zusammen, teils ältere, die zum Teil übersehen, teils neuere, die noch nicht öffentlich besprochen worden sind. Im allgemeinen schicken wir voraus, daß die zu besprechenden nur als Spezialitäten anzusehen sind, als Verbindungsfäden, die sich zwischen den Epochen bezeichnenden Meister-Etuden von Cramer, Clementi, Moscheles und Chopin hindurchziehen, im einzelnen aber manches Vorzügliche enthalten, weshalb sie von Zeit zu Zeit vorzunehmen sein möchten.

J. P. Pixis,[1]) Etuden in Walzerform.
Werk 80.

Im weitesten Sinne ist jedes Musikstück eine Etude und das leichteste oft die schwerste. Im engen müssen wir aber an eine Studie die Forderung stellen, daß sie etwas Besonderes

1) 1788—1874.

bezwecke, eine Fertigkeit fördere, zur Besiegung einer einzelnen Schwierigkeit führe, liege diese in der Technik, Rhythmik, im Ausdruck, im Vortrage u. s. w.; finden sich untermischte Schwierigkeiten, so gehört sie dem Genre der Caprice an; dann thut man ebenso wohl und besser, das Studium auf größere zusammenhängende Konzertsätze zu verwenden, die in neuerer Zeit, wie bekannt, alle Arten Diffikultäten enthalten und vollauf zum Studieren geben.

Die obige Forderung festgehalten, so kommen ihr, wie sich von dem auch als Lehrer geschätzten Komponisten erwarten ließ, diese Miniaturetuden fast immer nach. Sollten manche solchen pädagogischen Schmeichelmitteln nicht hold sein, so sollen sie doch bedenken, daß man ein Kind, ein Mädchen nicht täglich mit Tonleiter- und Fingerübungen-Spielen quäle, sondern zur rechten Zeit etwas Tanzliches einstreue. Im Gegensatz daher zu manchem berühmten Klaviermeister greifen wir den berühmten Satz, „junge Seelen sollen keine Tänze spielen, sondern wo möglich gleich Beethoven", als falsch an (ebenso wie den, daß sie nichts auswendig lernen sollen) und empfehlen diese Walzer als nützliche Intermezzi, als fingergut, artig, lebhaft und musikalisch. . . . .

H. Bertini, 25 Capricen oder Etuden.

Werk 94.

Der Komponist schlägt hier zwei Weltsaiten an, die tiefe pathetische und die hohe frivole, und vereinigt somit die Krone Bellinis und Aubers unter einem Hut. Im Grunde halten wir jedoch diesen jungen Komponisten für einen etwas faden Patron, der wohl nach der ersten Bekanntschaft (durch seine älteren Etuden) einen angenehmen Eindruck hinterließ, in der Länge aber unausstehlich wird. So ist denn in diesen Etuden ziemlich alles nur aufgewärmt, kokett, studiert, — Lächeln, Seufzen, Kraft, Ohnmacht, Anmut, Arroganz. Wir leben des Trostes, daß sich solcher Flitter nie lange in der Welt

halten kann, und fallen weiter nicht darüber her: — aus gewissen Gründen empfehlen wir sogar denen, die sich in der großen Welt nicht zu benehmen wissen und doch in ihr leben wollen und leben müssen, diese Etuden als vorzüglich, da allgemeine Redensarten kaum mit mehr Eleganz und scheinbarer Tiefe ausgesprochen werden können, als es Bertini versteht, d. h. da er so außerordentlich klaviergemäß und wohlklingend setzt, daß man sein Glück machen muß — bei reichen Witwen und auch sonstig.

Wenden wir uns zu edleren Werken, zu den Etuden von C. Mayer, F. W. Grund, C. E. F. Weyse, F. Ries und L. Berger!

C. Mayer,[1]) 6 Etuden.

Werk 31.

Dem Achilles giebt man einen Centauren zum Lehrer; schöne Spiele jedoch wollen wir bei den Grazien lernen. Die obigen Etuden sind welche, — Grazien von anmutiger Gestalt und hellem Angesichte.

Wir alle wissen noch von der Schule her, wie wir uns vor gewissen Lehrern ihrer Kälte und Strenge wegen beinahe fürchteten, während wir uns auf die „Stunden" anderer ordentlich freuten. Ähnlich verhalten sich andere Etuden zu unsern; man bleibt mit Freude über die Zeit bei ihnen und sucht sie recht inne zu werden, da sie einen gleich vorneherein freundlich ansehen und durch nichts Schwierigverwickeltes abschrecken. Und dann stoßen wir oft auf traurige Gestalten, welche die Schulstube zusammengedrückt, stumm und scheu gemacht hat. Sie wissen, sind sie sich selbst überlassen, weder rechts noch links, — wissen nicht, wie sie es anfangen sollen, weiter zu kommen, — gehen zwei Schritte vor und wieder einen zurück. In solche erkältete Naturen Leben und Ton zu bringen, gebe man ihnen diese und ähnliche Etudenkompositionen

1) Pianofortevirtuos, Schüler von Field (1799—1862).

in die Hand, deren Schwierigkeiten der Möglichkeit der freien Darstellung nicht im Wege stehen.

Als Etuden besonders besehen, so erkennt man in ihnen den gründlichen Virtuosen, der sein Instrument, wenn auch nicht nach vielen Seiten hin, doch dessen eigentlichen charakteristischen Ton studiert hat, der dem Spieler nichts zumutet, was er nicht nach und nach mit Sicherheit ausführen lernen könnte, der, mit einem Worte, etwas Unklaviermäßiges gar nicht mehr erfinden kann. Erwarte man also keine gefährlichen Zickzackläufe oder Riesensprünge, sondern eben Graziengänge und Windungen, welche die Glieder minder kräftigen, als frei und geschmeidig machen. . . . .

F. Ries, 6 Exercices.

Werk 31.

Wir genügen hier nur der Pflicht der Pietät gegen das Jugendwerk eines Meisters, dessen hohe Verdienste um die Ausbildung des Klavierspiels nicht vergessen werden dürfen. Mit Lust erinnere ich mich noch des Tages vor länger als zehn Jahren, wo mir dieses Heft in die Hände fiel. Alles dünkte mir riesig, unüberwindlich, namentlich die erste sonderbar verschränkte, ausgezackte, und die in D dur, wo Achtel, Triolen und Sechzehnteile übereinander gebaut sind und bei der mein Lehrer äußerte: „sie sei zehnmal leichter zu komponieren als zu spielen“, was ich damals nicht verstand. Die Schwierigkeit betreffend, änderte sich nachmals meine Meinung und ist nur der Respekt vor diesen Etuden derselbe geblieben. Wir legen sie von neuem jedem und allen ans Herz.

F. W. Grund,[1] 12 große Etuden.

Werk 21.

Vielleicht daß mancher die Hand sieht, mit der wir diese Etuden (wie die nachfolgenden von Weyse und Berger) hoch

1) 1797—1874.

über die Fläche mittelmäßiger Werke halten, welche Ausgezeichnetes weniger namhafter Künstler so oft zurückdrängen, öfters ganz überdecken. — Sie sind dem Meister Moscheles gewidmet, und dürfen es sein; denn wir haben einen Künstler vor uns, der, was ihm von höherer Hand verliehn, auf die würdigste Weise ausgebildet und, seiner Kräfte und Mittel sich bewußt, diese in ihrer Ausdehnung angewandt hat. Was uns die Etuden vorzüglich wert macht, ist, daß sie, ebenso charakteristisch als technisch bildend, Nahrung für Hand und Geist zugleich bieten. Wir erinnern uns nirgends eine ausführliche Anzeige gelesen zu haben und geben diese. . . . .

C. E. F. Weyse,[1]) 8 Etuden.

Werk 51.

Leider kennen wir von den Arbeiten dieses Komponisten (der auch Symphonieen, Opern und Kirchenstücke geschrieben) nichts als die obigen Studien und Bravour-Allegros für Pianoforte. Bei den letzteren fällt uns der Ausspruch eines kompetenten Richters (Moscheles) ein, nach welchem Weyse durch dies eine Werk sich einen Platz unter den ersten lebenden Klavierkomponisten gesichert hätte. Ein lobendes Privaturteil darf wohl veröffentlicht werden, zumal hier, wo jeder Unbefangene ohne weiteres einstimmen muß. —

Die meisten der neu erscheinenden Etuden neigen sich mehr oder weniger der Schule dieses oder jenes Meisters zu (der Fieldschen, der Hummelschen, Cramerschen u. s. w.); die vorliegenden stehen durchaus selbständig und abgeschlossen da und vielleicht nur dem Stil Beethovens in etwas verwandt. Am liebsten (schreibt Eusebius irgendwo) möchte ich sie jenen einsamen Leuchttürmen vergleichen, die über das Ufer der Welt hinausragen, während es freilich Genüsse höherer Art giebt, leicht und stolz wie Segel schwebend und neue Länder aufsuchend. Anders ausgedrückt: es finden sich einzelne Talente,

1) 1774—1842.

die, weder der Allmacht des gerade herrschenden Genius noch der der Mode unterthan, nach eigenem Gesetze leben und schaffen; vom ersteren haben sie allerdings das an sich, was kräftigen und edlen Naturen überhaupt gemein: die Mode verachten sie aber geradezu, — und an dieser Unbeugsamkeit, ja Hartnäckigkeit, mit der sie alles, was einem Werben nach Volksgunst ähnlich sähe, von sich weisen, liegt es wohl, daß ihre Namen gar nicht bis zum Volke dringen, vielleicht zum Schaden beider, obwohl das letztere natürlich am meisten verliert. . . . .

Louis Berger,[1]) 12 Etuden.

Werk 12.

Es kömmt uns nicht in den Sinn, heute ein Werk empfehlen zu wollen, das, schon vielleicht vor zwanzig Jahren erschienen, von den ersten Autoritäten als ein muster- und meisterhaftes erklärt worden. — Unbegreiflicherweise aber sind die Etuden nicht weit über die Kreise gedrungen, in denen Berger unmittelbar als Lehrer selbst wirkte, — gerade diese Studien, die jeder Lernende auswendig wissen müßte, — ordentliche Platogespräche, wo das Wort der Weisheit zugleich aus dem Mund eines Dichters gekommen. — Was für Hoffnungen gründeten sich auf dieses Werk! — nicht als ob nicht in ihm selbst schon keine erfüllt lägen (denn schriebe nur jeder Mensch ein solches Heft, so stünde es gut um alle), sondern weil man in diesen einzelnen Gedichten die Keime zu künftigen größeren Schöpfungen geborgen erblickte. Wem der Vorwurf zu machen ist, daß diese ausgeblieben, — der Kritik, dem Publikum oder dem Komponisten, entscheiden wir nicht; nur das wissen wir, daß der verehrte Meister vieles fertig geschrieben und namentlich ein zweites Heft Studien. So sprechen denn auch diese Zeilen weiter nichts als den Wunsch aus, sie

1) 1771—1839, der Lehrer Mendelssohns und Tauberts.

nicht länger der Öffentlichkeit vorzuenthalten. Als seine herzlichen Verehrer bitten wir. —

VI Etudes de Concert comp. d'après des Caprices de Paganini par R. S. Oe. X.

Eine Opuszahl setzte ich auf obige Etuden, weil der Verleger sagte, sie „gingen" deshalb besser, — ein Grund, dem meine vielen Einwendungen weichen mußten. Im Stillen hielt ich aber das X (denn ich bin noch nicht bis zur IXten Muse) für das Zeichen der unbekannten Größe und die Komposition, bis auf die Bässe, die dichteren deutschen Mittelstimmen, überhaupt bis auf die Harmoniefülle und hie und da auf die geschmeidiger gemachte Form für eine echte Paganinische. Ist es aber löblich, die Gedanken eines Höhern mit Liebe in sich aufgenommen, verarbeitet und wiederum nach außen gebracht zu haben, so besitze ich vielleicht darauf einen Anspruch. —

Paganini selbst soll sein Kompositionstalent höher anschlagen als sein eminentes Virtuosengenie. Kann man auch, wenigstens bis jetzt, hierin nicht vollkommen einstimmen, so zeigt sich doch in seinen Kompositionen und namentlich in den Violincapricen,[1]) denen obige Etuden entnommen und die durchgängig mit einer seltenen Frische und Leichtigkeit empfangen und geboren sind, so viel Demanthaltiges, daß die reichere Einfassung, welche das Pianoforte erheischte, dies eher festen als verflüchtigen möchte. Anders aber, als bei der Herausgabe eines früheren Heftes von Studien nach Paganini,[2]) wo ich das Original, vielleicht zu dessen Nachteil, ziemlich Note um Note kopierte und nur harmonisch ausbaute, machte ich mich diesmal von der Pedanterie einer wörtlich treuen Über-

---

1) Der Titel des Originals lautet: 24 Capricci per il Violino solo, dedicati agli Artisti. Op. I. Milano, Ricordi. (Sch.)

2) Studien f. d. Pfte. nach Violincapr. v. Paganini. Mit einem Vorwort ꝛc. Leipzig, Hofmeister. (Sch.) Op. 3.

tragung los und möchte, daß die vorliegende den Eindruck einer selbständigen Klavierkomposition gäbe, welche den Violinursprung vergessen lasse, ohne daß dadurch das Werk an poetischer Idee eingebüßt habe. Daß ich, dieses zu erlangen, namentlich in Hinsicht der Harmonie und Form,[1]) vieles anders stellen, ganz weglassen oder hinzuthun mußte, versteht sich ebenso, wie daß es stets mit der Vorsicht geschah, die ein so mächtiger verehrter Geist gebietet. Es raubte zu viel Raum, alle Veränderungen und die Gründe anzuführen, warum ich sie gemacht, und überlasse ich, ob es immer wohlgethan, der Entscheidung teilnehmender Kunstfreunde durch eine Vergleichung des Originals mit dem Pianoforte, was jedenfalls nicht uninteressant sein kann. —

Mit dem Beisatz „de concert" wollte ich die Etuden einmal von den erwähnten früher erschienenen unterscheiden; dann aber schicken sie sich ihrer Brillanz wegen allerdings auch zum öffentlichen Vortrag. Da sie aber, was ein gemischtes Konzertpublikum nicht gewöhnt ist, meistens sehr frisch auf die Hauptsache losgehen, so würden sie am besten durch ein freies, kurzes angemessenes Vorspiel eingeleitet.

Von einzelnen Bemerkungen wünschte ich noch diese beachtet.

In Nr. 2 wählte ich ein anderes Accompagnement, weil das tremulierende des Originals Spieler wie Zuhörer zu sehr ermüden würde. Die Nummer halte ich übrigens für besonders schön und zart und sie allein für hinreichend, Paganini eine erste Stelle unter den neueren italienischen Komponisten zu sichern. Florestan nennt ihn hier einen italienischen Strom, der sich auf deutschen Boden mündet.

---

1) Man muß wissen, auf welche Weise die Etuden entstanden und wie schnell sie zum Druck befördert wurden, um manches im Original zu entschuldigen. Herr Lipinski erzählte, daß sie in verschiedenen Zeiten und Orten geschrieben und von P. an seine Freunde im Manuskripte verschenkt worden wären. Als später der Verleger, Herr Ricordi, P. zu einer Herausgabe der Sammlung aufgefordert, habe dieser sie eilig aus dem Gedächtnis aufgeschrieben ꝛc. (Sch.)

Nr. 3 scheint für ihre Schwierigkeit nicht dankbar genug; wer sie indes überwunden, hat vieles andere mit ihr. —

Bei der Ausführung von Nr. 4 schwebte mir der Totenmarsch aus der heroischen Symphonie von Beethoven vor. Man würde es vielleicht selbst finden. — Der ganze Satz ist voll Romantik. —

In Nr. 5 ließ ich geflissentlich alle Vortragsbezeichnungen aus, damit der Studierende Höhen und Tiefen sich selbst suche. Die Auffassungskraft des Schülers zu prüfen, möchte dies Verfahren sehr geeignet scheinen. —

Ob die 6te von einem, der die Violincapricen gespielt, im Augenblick wird erkannt werden, zweifle ich. Als Klavierstück ohne Fehl vorgetragen, erscheint sie reizend in ihrem Harmoniestrom. Noch erwähne ich, daß die überschlagende linke Hand (bis auf den 24sten Takt) immer nur eine, die höchste nach obenzu gekehrte Note zu greifen hat. Die Accorde klingen am vollsten, wenn der überschlagende Finger der linken Hand scharf mit dem fünften der rechten zusammentrifft. Das folgende Allegro war schwierig zu harmonisieren. Den harten und etwas platten Rückgang nach E dur (S. 20 zu 21) vermochte ich wenig zu mildern, oder man hätte gänzlich umkomponieren müssen. —

Die Etuden sind durchweg von höchster Schwierigkeit und jede von eigener. Die sie zum erstenmal in die Hand nehmen, werden wohlthun, sie erst zu überlesen, da selbst blitzes-schnellste Augen und Finger, beim Versuch eines Prima-vista-spiels, der Stimme zu folgen kaum imstande sein würden.

Steht daher auch nicht zu erwarten, daß die Zahl derer, die diese Sätze meisterlich zu bewältigen vermöchten, sich in das Große belaufen werde, so enthalten sie doch in der That zu viel Genialisches, als daß ihrer von denen, die sie einmal vollendet gehört, nicht öfters mit Gunst gedacht werden sollte.

Die Pianoforte-Etuden ihren Zwecken nach geordnet.[1])

Vielen Lernenden würden die Flügel sinken, wenn sie die Massen von Etudenkompositionen aufgeschichtet sähen. Die folgende Tabelle soll ihnen das Auffinden des Ähnlichen erleichtern. Wenn wir darin bis auf die über hundert Jahre alten Exercices von Bach zurückgehen und zu deren sorgfältigstem Studium raten, so haben wir Grund dazu; denn nehmen wir das aus, was wir durch Erweiterung des Umfangs unseres Instrumentes an Mitteln, wie durch die schönere Ausbildung des Tonchatakters an Effekten gewonnen haben, so kannte er das Klavier in seinem ganzen Reichtum. Und wie er alles gleich gigantisch anlegte, so komponierte er nicht etwa 24 Etuden für die bekannten Tonarten, sondern für jede einzelne gleich ein ganzes Heft. Wie viel Clementi und Cramer aus ihm schöpften, wird niemand in Abrede stellen. Von da bis Moscheles trat eine Pause ein. Vielleicht daß es der Einfluß Beethovens war, der, allem Mechanischen feind, mehr zum rein poetischen Schaffen aufforderte. In Moscheles und noch in höherem Grad in Chopin waltet daher neben dem technischen Interesse auch das phantastische. Hinter diesen Fünf, die am größten hervorragen, stehen am originellsten L. Berger und C. Weyse. Ries und Hummel haben ihren eigentlichen Stil klarer in freien Kompositionen niedergelegt, als gerade in Etuden. Als solid und tüchtig müssen Grund und Keßler genannt werden, auch A. Schmitt, dessen einfache Klarheit jungen Herzen wohlthun muß. Kalkbrenner, Czerny und Herz lieferten keine Riesenwerke, aber Schätzenswertes wegen ihrer Instrumentkenntnis. Potter und Hiller dürfen ihres romantischen Geistes wegen nicht übergangen werden, auch

---

1) Von diesem Aufsatz ist hier nur die Einleitung aufgenommen, da die meisten der angeführten Studienwerke doch nicht in den Händen der heutigen Klavierspieler sind.

die zarte Szymanowska nicht und der freundliche C. Mayer. Bertini täuscht, aber anmutig. Wer Schwierigstes will, findet es in den Paganini-Etuden des Unterzeichneten. — . . . . . .

Variationen für Pianoforte.

Erster Gang.

J. Rochlitz, Einleitung und Variat. über ein Originalthema. W. 7. — F. Deppe, Variat. über ein Thema von Rossini. — C. Krebs, Einleitung und Variat. über ein Thema von Auber. W. 41. — H. Herz, große Variat. über ein Thema von Bellini. W. 82. — St. Heller, Einleitung und Variat. über ein Thema von Herold. W. 6.

Der die ersten Variationen ersonnen (doch am Ende wieder Bach), war gewiß kein übler Mann. Symphonieen kann man nicht täglich schreiben und hören, und so geriet denn die Phantasie auf so anmutige Spiele, aus denen der Beethovensche Genius sogar idealische Kunstgebilde hervorgerufen. Die eigentliche Glanzepoche der Variationen neigt sich aber offenbar ihrem Ende zu und macht dem Capriccio Platz. — Ruhe jene in Frieden! Denn gewiß ist in keinem Genre unsrer Kunst mehr Stümperhaftes zu Tag gefördert worden — und wird es auch noch. Von der Armseligkeit, wie sie hier aus dem Grunde blüht, von dieser Gemeinheit, die sich gar nicht mehr schämt, hat man kaum einen Begriff. Sonst gab's doch wenigstens gute langweilige deutsche Themas, jetzt muß man aber die abgedroschensten italienischen in fünf bis sechs wässerigen Zersetzungen nacheinander hinterschlucken. Und die besten sind noch die, die's dabei bewenden lassen. Kommen sie nun aber erst aus der Provinz, die Müller, die Mayer und wie sie heißen! Zehn Variationen, doppelte Reprisen. Und auch das ginge noch. Aber dann das Minore und das Finale im $^3/_8$tel Takt — hu! Kein Wort sollte man verlieren und Ritz Ratz in den Ofen! Solchen mittelmäßigen Schofel (das treffende Wort) in einzelnen Anzeigen, wie andere selige Zeitungen, unsern Lesern vorzustellen, halten wir sie und uns

für zu gut. Ausgezeichnet-Schlechtes, Echt-Schülerhaftes soll indes manchmal erwähnt werden; im Durchschnitt wird aber, bis auf diesen ersten Gang, in späteren nur der besseren Erscheinungen gedacht.

Zu den letzteren gehören nun die Variationen des Herrn Rochlitz gewiß nicht und sähe aus ihnen nicht ein guter Wille, ein sichtliches Bemühen und dabei ein niedergedrücktes Wesen, das gern etwas in die Höhe möchte, heraus, so wären sie kaum einer Aufmunterung wert. Mich schlagen solche Kompositionen förmlich nieder. Der junge Musiker will einmal drucken lassen; man rät's ihm ab: es hilft nichts. Sagt man ihm, er solle erst auf die hohe Schule von Salamanca gehen und noch studieren, so hat man einen Todfeind mehr. Sie sind oft selbst überzeugt, daß ihre Sachen nichts taugen. Und dennoch soll's gedruckt werden. Sieht man Talent, so läßt sich nützen. Fehlen aber sogar die ersten Schulkenntnisse, so kann man nicht anders als still sein und sie ihrem Schicksal überlassen.

Was Hrn. Deppe anlangt, so ist auch er auf dem besten Weg, nicht auf die Nachwelt zu kommen. Keine einzige bessere Regung, kein Funken Geist; leere Czernysche Nachklingelei; nur die vierte Variation hebt sich etwas. Eine gewisse Routine und Leichtigkeit, aber die der niedrigsten Sphäre, hält allein ab, das Heft nicht[1]) ganz und gar zu verwerfen.

Besonderer Art sind die Veränderungen des Herrn C. Krebs.[2]) Auf den ersten Anblick für's Auge nehmen sie sich recht gut aus. Im Grunde ist's aber lahmes Zeug, mit dem man, da es noch großprahlerisch verblüffen will, gar kein Erbarmen haben kann. Schon auf der zweiten Seite kommt man dahinter, so aus puren hohlen Phrasen ist es zusammengesetzt, aus Stückchen von Auber, Lafont, Kalkbrenner, sogar Spohr, — so ohne allen Grund brillant, ohne allen

1) Zu dieser an das Lateinische erinnernden Konstruktion des Zeitworts „abhalten“ vgl. I. 197.

2) 1804—1880.

Grund gerade so und nicht anders. Herz und Lafont haben dasselbe Thema komponiert. Da lerne er französische Manieren, kokettes Wesen, will er einmal damit entzücken. Doppelt traurig ist es, dies alles sagen zu müssen, da man gar nicht leugnen kann, daß sie von einem talentvollen, satz- und fingerfixen Komponisten gemacht sind, der noch dazu das Instrument sehr gut kennt. . . . .

Aber was ist mit unserm vortrefflichen Henri Herz vorgegangen? Ordentlich als ob er krank den Kopf senkte, als ob er gar nicht mehr so unschuldig und liebenswürdig hüpfen und springen könnte, als ob er die Launen und Untreue der Welt erfahren! Denn wahrhaftig, als Variationist erreicht ihn so leicht niemand, und er sich selbst nicht einmal wieder. Tausend und aber tausend vergnügte Stunden dankt ihm die Welt und von schönen Lippen hörte ich, nur Herz dürfe sie küssen, wollte er. „Die Jahre vergehn.“ Einen Satz finde ich aber auch hier bewährt, daß man sich manche Modegenies, über deren schädlichen hemmenden Einfluß man übrigens durchaus im klaren war, später, wenn sie selbst hinter sich zurückbleiben und nun eine Lücke entsteht, die Talentschwächere nur schlecht zu füllen versuchen, sehr oft zurückwünscht. So fingen die Kritiker Rossini erst recht herauszustreichen an, als Bellini aufstand; so wird man diesen erheben, da Carafa und die andern ihn nicht zu ersetzen vermögen. So mit Auber, Herold, Halevy. — Zu den Variationen! Sie sind von Herz, stehen aber, wie gesagt, gegen die älteren frischen und erfindungsreichen bei weitem ab. Das Thema ist aus den Puritanern, der erste Teil voll Gesang auf Tonica und Dominante basiert, der zweite Teil aber so steril, daß freilich nichts Paradiesisches daraus zu schaffen. Daß er S. 13 Syst. 4 T. 5 und darauf noch einmal das Ges verdoppelt, war auch nicht nötig. Herzisch bleiben sie jedenfalls und müssen gefallen. . . . .

In denen[1]) von Stephen Heller[2]) kann man Anzeichen

1) Variationen. — 2) 1814—1888.

eines gebornen Musikers gewahren. Das Thema ist das bekannte Lied des Zampa (nebenbei gesagt, zehnmal weniger forciert und mehr originell als das Meyerbeersche „l'or n'est qu'une chimère") und durch ein leichtes frivoles Allegro eingeleitet, wie es hier recht ist. Thema. Steht im Original Takt 7 die kleine None? Das schwächliche Ding paßt nicht zu Zampa. Die Variationen sehen sich zu ähnlich und fließen zu leise nach dem verwegenen Räuberlied. Dagegen hat das Finale Humor und konnte immerhin noch mehr toben und wüsten. Das Thema, sein Gegenstand dünkt uns einer größern charakteristischen Behandlung wert, was sich der talentvolle Komponist zu einer spätern Aufgabe mache. . . . . . .

Zweiter Gang.

J. N. Endter, Einleitung, Variat. und Finale über das Mantellied. — J. Benedict, Einleitung und Variat. über ein Thema von Bellini. W. 16. — H. Elkamp, Phantasie und Variat. W. 15. — F. X. Chwatal, Einleitung und Variat. über ein Thema von Strauß. W. 23. — Sig. Thalberg, Variat. über zwei russische Themas. W. 17.

Das Wort „Gang" ist nicht ohne Feinsinn gewählt; nur denke man dabei nicht an Schmausetafeln, Galerien, sondern an ordentliche Waffengänge. Die Kritik stellt sich gleichsam der Produktivität entgegen: Thörichten, Eingebildeten schlägt sie die Waffe aus der Hand; Willige schont, bildet sie; Mutigen tritt sie rüstig freundlich gegenüber; vor Starken senkt sie die Degenspitze, salutiert sie. Zu den Willigen gehört der oben zuerst aufgeführte Komponist. Schon an der Wahl des Themas erkennt man seinen Mann. Je mehr Erinnerungen sich an dieses knüpfen, je beziehungsvoller, tiefsinniger werden die Gedanken darüber ausfallen. Das allgemeine prosaische Mantellied kann aber schwerlich zu Außerordentlichem begeistern, und dürfte es nicht einmal, da eben auch Variationen ein Ganzes bilden sollen, das seinen Mittelpunkt im Thema hat (daher man dies manchmal in die Mitte oder auch zum Schluß setzen könnte). Daran denken freilich die Wenigsten;

die Meisten ziehen die bequeme, im Grund sinnlose Art, sogenannte brillante mit soliden Variationen abwechseln zu lassen, vor. . . . .

In ein ziemlich gleiches Fach[1]) sind die Variationen von Benedict[2]) zu stellen, nur daß, was bei dem Vorigen natürlich, fast bewußtlos kömmt, bei diesem durch Verstand und Kunst getrieben ist. Aber fang' er's noch so scharfsinnig an, er wird sich dennoch weder beim Publikum, noch beim Künstler geltend machen können, eben weil er beiden genügen möchte. Dieses leidige Schwanken, dieses „Allen gefallen wollen" kann nie zu etwas Rechtem führen. Indessen würde nur ein Unbilliger die vielen schönen Seiten dieser Variationen verkennen wollen. Die dritte ist geradezu vortrefflich, die zwei vorangehenden glänzend, mit Geschmack, mit Esprit gemacht. Dann schließt er aber matt, mit einem Rondo, als wollt' er dem großen Herz den Vorrang ablaufen. Nach so vielem Guten beleidigt das doppelt und nun soll jemand nach Lust loben, wie man es seiner Fähigkeiten und Kenntnisse halber gern möchte! Die Zeiten, wo man über eine zuckerige Figur, einen schmachtenden Vorhalt, einen Es dur-Läufer über die Klaviatur weg in Staunen geriet, sind vorbei; jetzt will man Gedanken, innern Zusammenhang, poetische Ganzheit, alles in frischer Phantasie gebadet. Das andere flackert einen Augenblick auf und vergeht. Hr. Benedict weiß das längst. Thäte er auch darnach!

Jetzt zu einem komisch-originellen Stück von Hrn. Heinrich Elkamp,[3]) einer Variationsphantasie ohne Thema. Schlüssel ohne Bart, Rätsel ohne Auflösung, Paganini ohne Violine, ein Stück für sich, — eine Ruine, wenn man will, für die kein Kritiker eine Regel aufstellen kann, — beinahe nur Betrachtungen über die H moll- und D dur-Tonleiter. Manchmal scheint zwar das irrsinnige Glöckchenrondo von

1) Bezieht sich auf die vorhergehende, hier fortgelassene, Besprechung.
2) Der nachmalige Sir Julius Benedict (1804—1885).
3) 1812—1868.

Paganini, manchmal der Hexentanz aus Faust von Spohr durchzuklingen. Deutlich kömmt aber nichts zum Vorschein; die kleinen Flämmchen verlöschen vollends, stockfinster ist es ringsum. Ermesse hiernach jeder, ob die Variationen nicht romantisch und interessant seien, und ziehe sich sein Teil heraus. Nie aber dachte ich lebhafter an jene Donauweibchenstücke, die man als Kind auf den Theatern mit so freudigen Schauern sieht, an jene Scenen, wo der neugierige Schildknappe gern hinter die Schliche seines Rittermannes kommen möchte und schon durchs Schlüsselloch alle romantischen Herrlichkeiten genießend von unsichtbaren Händen greulich zerbläut, auf die grüne Wiese zurückgeschickt wird, wo er wiederum hüten muß das Roß seines edlen Herrn. Wer dunkel komponiert, wird auch dunkle Recensionen verstehen . . .

Und wenn nun der Vorhang über den romantischen Spuk herabgefallen war und die bekannten Nachbarkindergesichter überall vorguckten und man so sicher und fest dazwischen saß, so war's nur wenig von dem Wohlbehagen verschieden, das nach den obigen Variationen die des F. X. Chwatal[1]) in mir erweckten, so fröhlich, rührig und guter Dinge spielen sie von einer zur andern fort, nicht zurückhaltend und vornehmthuend, eher etwas bäuerisch, aber zart und derb zugleich. Gehe der Verfasser nur immer mit der Zeit fort; ihr Schlechtes kann ihm nichts anhaben und vom guten Fremden läßt sich immer fürs Eigene nützen. . . . .

Und da wir einmal im Lobesstrome stehen, so sei noch der sehr hübschen neuen Variationen von Thalberg gedacht, der vorzüglichsten gelungensten Komposition, die mir bis jetzt von ihm vorgekommen. Zwei schöne russische Themas nahm er sich: das erste steht in den vor kurzem in diesen Blättern abgedruckten „Bildern aus Moskau" — die Bitte eines Kindes an die Mutter, voll wahrhaft rührenden Ausdrucks. Das andere ist das neue Volkslied, vom Oberst Alexis von Lwoff

1) 1808—1879.

komponiert und im ganzen russischen Reich statt des God save the king eingeführt, ein männlicher, ruhig feuriger Gesang. Der Gedanke, zwei Themas auf einmal zu verändern, ist nicht neu, doch selten gebraucht und gewiß lobenswert, zumal wenn sie in irgend einer Beziehung zu einander stehen wie hier, — wenn letzteres auch weniger im ästhetischen Sinn, als ihres gleichen nationalen Ursprunges halber. Daß Hr. Thalberg das erste Thema mit Vorliebe behandelte, scheint mir natürlich: überhaupt schrieb er aber mit Liebe, in guter Stunde, und so entstand eine phantasie- und wirkungsvollste Einleitung, hinter der das Lied des Kindes reizend und verklärt wie ein Engelskopf hervortaucht. Ebenso zart und bedeutsam schmiegen sich ihm zwei Veränderungen an, die man auch im musikalischen Satz, im Fluß der Stimmen, in der ganzen Abrundung gelungen nennen kann. Den Kontrast zu diesem innigen Idyll bildet das glänzende Volkslied, in das im spätern Laufe das erste Thema eingewirkt wird. Der Schluß ist von der kurzen Art, daß das Publikum erst einige Sekunden lauschen wird, ob nicht noch mehr komme, bis es dann in ein stürmisches Halloh ausbrechen muß, — äußerst dankbar, brillant, ja vornehm. Als strenger Kritiker wünscht' ich nur zwei kleine Stellen anders oder heraus: die Modulation auf S. 8 T. 2, wo man statt nach A- nach Fis moll zu kommen hofft, wie mir auch der Durchgang durch D dur und H moll nach G moll etwas gezwungen scheint; sodann mißfällt mir der viert- und drittletzte Takt auf S. 17, wo ich klarere und weichere Stimmen möchte. Im übrigen wünschen wir dem großen Virtuosen, wie wir ihn auf jeder Seite wiederfinden, Glück zu dieser Bahn, auf der er, bedachtsam und reinste Ziele im Auge, immer fortschreiten wolle!

Dritter Gang.

G. A. Osborne, Variat. über ein Thema von Donizetti. W. 16. — J. Nowakowsky, brillante Variat. über ein Originalthema. W. 12. — Fr. Kalkbrenner, Variat. über ein Thema von Bellini. W. 131. — C. Schunke, große Bravourvariat. über ein Thema von Halevy. W. 32. — Th. Döhler, Phantasie und Bravourvariat. über ein Thema von Donizetti. W. 17. — Ludwig Schunke, Konzertvariat. über ein Thema von Fr. Schubert. W. 14. — Fr. Chopin, Variat. über ein Thema aus Ludovic von Herold und Halevy. W. 12.

Die beste Recension über die meisten obiger Variationen las der Leser so eben im Motto.[1]) Sie gehören sämtlich dem Salon oder dem Konzertsaal an und halten sich, das letzte Heft ausgenommen, von aller poetischen Sphäre weit entfernt. Denn auch in diesem Genre muß Chopin der Preis zuerkannt werden. Jenem großen Schauspieler gleich, der auch als Lattenträger über das Theater gehend vom Publikum jubelnd empfangen wurde, kann er seinen hohen Geist in keiner Lage verleugnen; was ihn umgiebt, nimmt von ihm an und fügt sich, noch so spröde, seiner Meisterhand. Im übrigen versteht sich, daß die Variationen,[2]) zu seinen Originalwerken genommen, in keinen Anschlag gebracht werden können.

Was die Konzertvariationen vom seligen Ludwig Schunke anlangt, so muß man sie den glänzendsten Klavierstücken der neuesten Zeit beizählen, mit denen er, wäre er am Leben geblieben, allerwärts Aufsehen erregt haben würde. Der seltene, sinnende Virtuos am Klavier sieht überall durch. Instrumentneues, Schwerübendes, Scharfkombiniertes findet man auf jeder Seite. An Idee stehen sie freilich gegen seine andern Arbeiten zurück und er kannte meine Ansicht gar wohl, nach der es mir immer unpassend geschienen, so herzinnige

1) Schwarze Röcke, seidne Strümpfe,
Weiße, höfliche Manschetten,
Sanfte Reden, Embrassieren —
Ach wenn sie nur Herzen hätten!
H. Heine. (Sch.)

2) Es sind die in B dur, über das Rondo „Je vends des scapulaires“.

Themas, als den Fr. Schubertschen Sehnsuchtswalzer, zu so Heldenstücken zu verarbeiten. Jedenfalls überragen sie im musikalischen Satz die meisten der neueren Bravoursachen. Vor allem geistreich muß das Finale, eine Polonaise im patentesten Stil, ausgezeichnet werden, und spielt jemand die dritte Variation wie er, so wird man ihn gewiß einen Meister im Treffen nennen. . . . .

Vielleicht erinnert sich der Leser einer scharfen, nur gar zu richtigen Kritik über ein Klavierkonzert von Hrn. Döhler.[1]) Variationen sieht man schon mit milderen Augen an. Hr. Rellstab[2]) bedient sich bei solchen Konzertstücken meisthin der schlauen Wendung „Mozart und Beethoven haben zwar bessere Werke geschrieben, indessen" — indessen sind es eben brillante Variationen über ein Thema von Donizetti und man weiß alles im voraus. Sobald nur der Komponist und das Publikum solche Dinge für das erklären, was sie sind, so läßt man es passieren; sobald es sich aber breit machen will, so soll sich dem kanonenschwer entgegengestellt werden. Nichtsnützig ist es nun gar, wenn selbst musikalische Zeitungen über solche, wie sie sie nennen, „freundliche" Talente, als Kalkbrenner, Bertini 2c., der Welt die Augen öffnen wollen. Durch Glas läßt sich schon sehen: da brauchen wir keinen langweiligen Erklärer. Piff! Paff! Bis aufs kleinste „und" kennen wir sie und ihre Finger. Wer würde Hrn. Döhler verargen, daß er sich größten Beifall erspielen will; er scheint ein bedeutender Virtuos, bringt manches neue und stets Gutklingendes, notiert alles sehr fleißig, hat rhythmischen Sinn, schreibt im Verhältnis zur klaviergemäßen Schwierigkeit dankbar. Dies ist alles schätzenswert. „Beethoven und Mozart haben zwar" — Vgl. oben. Aufrichtige Elogen mach' ich ihm aber wegen der Solostelle der linken Hand auf S. 2, mit dem darauf folgen-

---

1) Bd. 1. S. 165.

2) Ludwig Rellstab (1799—1860), der bekannte Berliner Kritiker und Musikschriftsteller, Herausgeber der Zeitschrift „Iris im Gebiete der Tonkunst".

den wirklich prächtig rauschenden Fortissimo und der echt-klaviergemäßen Begleitung. Sehr effektvoll ist ebenso die dritte Variation und lobenswert wegen der strengen Durchführung der Melodie, welche andere, hätte sie sich nicht schnell gefügt, vielleicht hätten fallen lassen. Aber mit zwei Verzierungen möchten uns die Komponisten nicht mehr wütend machen: sie stehen unten in der Anmerkung[1]) und sind nach und nach so zu Gemeinheiten geworden, daß man's wirklich nicht mehr hören kann. Todfeindschaft allen, die sie noch einmal drucken lassen. Wünscht man von uns andere Zieraten an Kadenzstellen, so stehen wir mit Tausenden bereit.

Die Bravourvariationen von Carl Schunke[2]) sind den Eleven des Pariser Conservatoires gewidmet, ein Umstand, der vorweg für sie einnimmt, da man sich auf etwas Technisch- wie Ästhetisch-Bildendes vorbereitet. Was den ersten Punkt betrifft, so sind sie unleugbar sehr sorgsam, gewissenhaft im äußerlichen Vortrage, in der Deklamation u. s. w. bezeichnet, handrecht und nützlich von einem durchgebildeten Spieler und Lehrer gesetzt. Was aber im übrigen, so blühen sie vom neuesten geschmacklosen Geschmack so hohl pathetisch, so gemeinfrivol über, daß man sie kaum zweimal hintereinander sich denken mag. Der gut-pädagogischen Eigenschaften halber muß man das mit wahrer Betrübnis gestehen, umsomehr, da der Komponist gegen sein bisheriges Streben, das

---

1)


2) 1801—1839.

nur auf leichteste Modearbeit hinausging, hier einen Anlauf gemacht hat, dem man gern ein besseres Schicksal gönnte. Spiele und studiere sie also, wer, Herz und Kopf auf dem rechten Fleck, seinen Fingern Bewegung und interessantere Übung geben will. Die Virtuosen werfen es Beethoven oft genug vor, daß er ohne Berücksichtigung der Mechanik des Instruments schriebe, und spielen uns seine Kompositionen dennoch; so wollen wir auch dankbar sein, und manchmal der Virtuosen instrumentgemäßere Passagen, wenn auch ohne Beethovenschen Geistesbeisatz, zur bessern Beherrschung jener einüben. Beiläufig noch eine Anmerkung zu dem facilité,[1]) das in neueren Kompositionen so oft zu finden ist. Abgesehen davon, daß ein echter Gedanke überhaupt gar keine Veränderung verträgt, so scheinen mir in Stücken, in denen einmal Schwierigkeiten überwunden werden sollen, solche Erleichterungen unnötigen Platz wegzunehmen, — des andern Umstandes noch zu erwähnen, daß auch weniger fertige Schüler, haben sie nur einen Funken Ehrgeiz, niemals die leichtere Variante wählen, sondern gerade auf das Schwerere wie erpicht werden. Also wozu das? Verändert aber der Komponist in der Art, wie z. B. Hr. Schunke S. 19, wo, statt daß ursprünglich die Töne in einem brillanten Gang in die Höhe, sie in der Variante mit faden Triolen in die Tiefe gehen, so ist mir das eine unbegreifliche Herabsetzung seiner eigenen Ideen. Genug — und führe sich jeder die Bemerkung nach Gefallen aus.

Die Variationen von Kalkbrenner können auf eine lange Besprechung wohl keinen Anspruch haben. Sie sind leicht, ansprechend u. s. w., im Grunde recht arm.

Ebenso schnell können wir über die Hrn. Nowakowsky und Osborne weggehen. Der eine ist ein Pole mit, der andere ein Schwede[2]) ohne Kompositionstalent. Beide kennen ihr Instrument. Das Thema des Polen muß man hübsch

1) „Erleichterte Spielart".
2) Osborne ist Irländer.

finden, das von Osborne gewählte aus Anna Bolena sehr lahm. Hr. Nowakowsky kann es zu etwas bringen, wenn er mehr studiert, als Hr. Osborne.

Zwei Dinge auf der Welt sind sehr schwer, einmal, sich einen Ruhm zu gründen, sodann ihn sich zu erhalten. Gepriesen seien aber die Meister — von Beethoven bis zu Strauß, jeder in seiner Weise!

Phantasieen, Capricen ꝛc. für Pianoforte.

Erster Zug.

C. Schnabel, Erinnerungen an Mad. Schröder-Devrient. Phantasie über Motive aus Opern von Bellini. W. 14. — Sigismund Thalberg, Phantasie über ein Thema aus den Hugenotten. W. 20.

Die sekondäre Art der Komposition über Themas Dritter zu phantasieren, nimmt auf eine traurige Weise überhand und steckt sich, wie bekannt, unter den schönen Namen, mit dessen Bedeutung sie so wenig gemein hat. Namentlich versenkte sich Hr. Schnabel in ein ganzes Meer von Phantasielosigkeit und hat es mit seinem Potpourri durchaus bei uns verscherzt. Wär' ich Mad. Schröder, der diese Erinnerungen dediciert sind, wie einen Pizarro wollte ich den Komponisten mit meinem Pistolenblick durchbohren. Vieles vergebe ich einem Deutschen, — Geschmacklosigkeit, Unordnung, seine Theorieen, sogar Faulheit, nie aber solch geflissentliches Nachäffen der feuchten italienischen Sentimentalität, wie es sich hier zeigt. Schon zu viel der Worte! — . . . .

„Glücklich aber sind die zu preisen, die ihre Geburt sogleich über die untern Stufen der Menschheit hinaus hebt: die durch jene Verhältnisse, in welchen sich manche gute Menschen die ganze Zeit ihres Lebens abängstigen, nicht durchzugehen, auch nicht einmal darin als Gäste zu verweilen brauchen." Also Goethe, und nie fiel mir diese Stelle aus Wilhelm

Meister lebhafter ein, als jetzt beim Übergang vom vorigen Komponisten zum zuletztgenannten. Wie ist der Herr seiner Sprache und Gedanken, wie benimmt der sich weltmännisch: noch mehr, wie schließt, verschlingt und löst er so leicht die Fäden, daß es gar nicht wie Absicht aussieht. Weder überspannend noch abmattend zieht er die Zuhörerschaft, wohin er nur will: er hat den leisesten Pulsschlag des Publikums belauscht, wie selten einer, erregt es und beruhigt es wieder; kurz der allgemeine Enthusiasmus über Thalbergs Hugenottenphantasie in Paris und anderwärts ist ganz in der Ordnung. Die günstige Form, deren er sich in ähnlichen seiner neueren Kompositionen bedient, gebraucht er auch hier. Eine kurze Einleitung mit Vorklängen an künftige Themas, dann diese selbst mit einer Veränderung, in der sich schon Laute aus dem zweiten Thema einfinden, dann Verbindung der zwei Themas, und endlich ein kurzer herausfordernder Schluß. Es würde schwer sein, einem, der sich nicht mit eigenem Aug' und Ohr davon überzeugt, über die Art, wie Thalberg das Instrument behandelt, einen Begriff zu geben, von der Überkleidung der Melodie durch neu gefundene Accompagnements, von den seltenen Pedaleffekten, vom Durchgreifen einzelner Klänge durch die Massen, so daß man oft verschiedene Stimmen zu hören glaubt u. s. w. So bilden sich unsere bedeutendsten jungen Klavierkomponisten jeder gleichsam seine besondere Instrumentation: für die freilich, die im Klavier nichts sehen als eine Maschine, eine Spieluhr von auf- und niederrollenden kleinen Tönen, sind diese Sachen nicht. Die andern aber werden sich an der Vielseitigkeit des Instruments erfreuen, das, im einzelnen Klang so dürftig, in der Kombination sich so ungeahnt reich zu zeigen vermag.

Zweiter Zug.

Chr. Rummel, Erinnerung an Sabine Heinefetter. W. 79. — Joh. Ruckgaber, Erinnerung an Bellini. W. 35. — Ernst Köhler, Erinnerung an Bellini. W. 54. — H. Herz, dramatische Phantasie über den berühmten protestantischen Choral aus den Hugenotten. W. 89. — C. G. Kulenkamp, die Jagd, ein humoristisches Tongemälde zu 4 Händen. W. 49.

Eine sehr kurze Recension machte bekanntlich Voltaire, indem er, eben um eine befragt, in einem ihm vorgelegten Buch am Wort Fin den letzten Buchstaben wegstrich. Es bleibt dahingestellt, ob das I, das Florestan auf die Rummelsche[1]) Erinnerung geschrieben, nicht noch eine kürzere sei, wenn es anders nicht die Zahl, sondern einen lateinischen Buchstaben bedeutet. Jedenfalls ist die Komposition ein passables Gelegenheitsstück mit den bekannten Reimen „Herz — Schmerz", eine Apotheose, wenn nicht entzückend, doch in einer Entzückung über die Landsmännin entstanden. Würde einmal die Wahrheit verboten, so müßte man die Erinnerung den bessern Werken beizählen.

Letzteres gilt auch von Hrn. Ruckgabers Souvenir. Viele (z. B. wir und ich) denken selten an Bellini und dann ist so ein Aufrütteln gut. An der Stelle der Original-Verleger litte ich aber so ein Honigaussaugen aus Bellinis Opern durchaus nicht: wahrhaftig, das Beste wird herausgezogen.

Sonderbar ist es, daß obige Erinnerungen, auch die von Hrn. Köhler, sämtlich aus Es dur gehen und ein Beitrag sind zur Charakteristik der Tonleiter; ebenso sonderbar, daß sie alle einerlei, nämlich höchst glänzend anfangen und nur die Ruckgabersche in leise *pp* verhaucht, während die andern ordentlich wie die Sinfonia eroica schließen. Hrn. Köhlers Phantasie zeichnet sich aber überdies durch eine organischere Form vor den andern rühmlichst aus und verrät überall solide Studien und Gedanken. Von einem Orchester, was dazu

---

1) 1787—1849.

gehört, gut begleitet und mit Feuer und Liebe gespielt, was auch dazu gehört, wird sie überall applaudiert werden. Wie gesagt, es ist zu wünschen, daß erste deutsche Komponisten sich auf diese Weise an und in italienischen Komponisten zu verewigen fortfahren.

Mozart, mit seligem Auge dem Allegrischen Miserere zuhörend, mag kaum mit mehr Spannung gelauscht haben, als unser verehrter Herz der ersten Aufführung der Hugenotten. Ihr Schelme, mochte er bei sich denken, man müßte kein Musiker sein, um nicht trotz aller Eigentumsrechte anderer sich das Beste und Beklatschteste einzuzeichnen hinter die Ohren, — und noch spät Mitternacht setzte er sich hin und brütete und schrieb. Der Titel ist übrigens eine offenbare, jedoch dem Käufer vorteilhafte Täuschung; anstatt einer dramatischen Phantasie über „le célèbre Choral protestant intercalé par Giac. Meyerbeer dans les Huguenots“ erhält man, außer diesem, der nur einmal wie hineingeplumpt kömmt, eine Scene mit Chor, echt Meyerbeerisch, nämlich unecht, eine Arie mit wirklich schönen Stellen, eine Bohemienne, über die sich nichts sagen läßt, und ein sehr hübsches Air de Ballet. Wir selbst sind noch nicht so tief in die Hugenotten gedrungen, um mit Sicherheit sagen zu können, was Herz'en, was Meyerbeer'n angehöre; indessen getrauten wir es uns. Daß übrigens alles mit Geschick, oft Geist aneinander gefädelt ist, kann man versichern. Apropos, was bedeuten denn die kleinen hübschen Kästchen □ über einzelnen Noten? vielleicht einen leisen Druck, ein graziöses Aufheben der Hände? Im Stuttgarter Universallexikon fehlt das Kästchen gewiß. Wir machen aufmerksam darauf.

Über die vierhändige „Jagd“ des Hrn. Kulenkamp kann man keine neuen Gedanken aufbringen, da der Inhalt auf einer sehr saubern Vignette und in einem Programm ausführlich zu sehen und zu lesen ist. Da findet man z. B. „11. Ein Hase springt auf; Fehlschüsse. 12. Spöttische Bemerkungen. 13. Fade Entschuldigungen“ u. s. w. Der Kom-

ponist fürchtet selbst in einem an die Redaktion gerichteten Schreiben, „daß solche bemerkte Details Anlaß zu Spötteleien geben könnten, daß er aber solche Kleinigkeiten der wahrheitsgemäßern Darstellung halber nicht hätte übergehen dürfen" u. s. w. Im ersten Punkt hat er ganz, im zweiten nur halb Recht. Zwischen wirklicher Gemeinheit und Shakspearescher ist noch ein Unterschied. Was soll ich es verschweigen, die Jagd hat mich total verstimmt. Wenn ein Komponist Jahre lang mühsam arbeitet, vierzig Stücke schreibt mit lobenswertem Eifer und endlich auf ein Thema fällt, das schon gar keine poetische Regung aufkommen lassen kann, und wenn er es noch dazu so trocken und witzlos wie möglich behandelt, so kann das einen teilnehmenden Beschauer nur traurig machen. Das ist kein Ton aus freier Brust: so klingt kein Jagdhorn; kurz die Musik lebt nicht. „Sage mir, wo du wohnst, so will ich dir sagen, wie du komponierst", meinte Florestan bei einer frühern Komposition von Hrn. Kulenkamp.[1]) Florestan hat recht, und Rellstab auch, wenn er sinnbildlich genug einmal ausrief: „einen Hasen können sie totschießen, unsere Komponisten, — aber einen Löwen erwürgen nicht".

Dritter Zug.

J. Rosenhain, Erinnerung. Romanze. — C. Czerny, Erinnerung an meine erste Reise (in Sachsen). Brillante Phantasie. W. 413. — H. Bertini, Erinnerungen (Impressions de Voyage). W. 104. — H. Bertini, Caprice über eine Romanze von Grisar. W. 108. — H. Bertini, Sarah. Caprice über eine Romanze von Grisar. W. 110. — H. Bertini, 2 Notturnos. W. 102. — Adolph Le Carpentier, Caprice über eine Romanze von Grisar. W. 16. — C. G. Kulenkamp, 3 Notturnos. W. 42.

Die „Erinnerungen" bilden eine ordentliche Rubrik im heurigen Meßkatalog, der Reminiscenzen nicht zu gedenken. Große Monumente sind mir darunter noch nicht vorgekommen:

---

1) Bd. I. S. 207.

indessen ist das Thema musikalisch, und die Musik an sich ja eine Erinnerung an das Schönste, was auf der Erde gelebt und gestorben.

Die Romanze von Rosenhain erhebt sich nicht über eine leichte lyrische Passivität. Man kann sie sich denken. Schüchtern, wie eine erste Liebe, wird es ihr selbst recht sein, wenn man weiter nicht viel über sie spricht. Wo bleiben aber die Sonaten, Konzerte ꝛc., die uns Hr. Rosenhain noch schuldig ist? Er hat noch Kraft und Jugend und könnte schon „einen Löwen erwürgen“.

Man erzählt sich, daß Hr. Czerny, von einer Glorie von vierhundert Werken bereits umstrahlt, noch in letzter Messe an seine Verleger geschrieben, „daß sie sich freuen möchten, denn jetzt wolle er erst recht ans Komponieren gehen“. Und in der That fängt er jetzt wiederum mit einer Rüstigkeit an, der man den Beinamen einer unverwüstlichen zu geben geneigt wäre. Betriebe er die Sache nicht zu sehr en gros (oft haben 10 bis 12 starke Hefte nur eine Opusnummer) und er stünde schon jetzt als der Erste da, den drei Nullen schmückten, man müßte denn an Scarlatti denken, der allein an 200 Opern schrieb, oder an Bach, dem gar nicht nachgerechnet werden kann: so berühren sich große Geister und Extreme. Heute entdecken wir sogar ein neues Talent an ihm, das charakteristisch-pittoreske, das jetzt so allgemein gesucht und vorgezogen wird. Eine ganze Reisebeschreibung erhält man. Der Postillon bläst: der Komponist guckt schon zum Wagenfenster heraus: „wär' es möglich“, ruft er aus in einem Recitativ, „du reisest wirklich“ — und das schöne Wien fliegt immer weiter und weiter zurück. Was dem Komponisten alles begegnet sein mag, wer weiß es? Zum erstenmal treffen wir sogar in einer Czernyschen Komposition auf dunklere Partieen, die wir nicht zu deuten verstehen. Im übrigen ist jedes Werk mehr wert, als die Kritik darüber; darum studiere man nur. Und wenn Florestan neben mir auf- und abtobt und sagt: „wär' er Czerny, nie edierte er ein Werk, das so vorteilhaft

abstäche gegen frühere", — so verdient er wohl nur den Namen eines Hypochonders.

Anderer Natur, verwickelter, mysteriöser sind die Reiseerinnerungen des Hrn. Bertini. Arme Schläfer, die ihr ihn für fade haltet! Sei hiermit die Hand gedrückt, die die Welt noch immer auf die Herrlichkeiten aufmerksam macht, die sich auch in diesem Werke übereinander auftürmen. Mehr einer Luftfahrt vergleich' ich die Reise und nur der Schluß könnte etwas an den empfindsamen Yorikschen erinnern. Donizetti ist Professor des Kontrapunkts, Bertini kann es noch zu einem der Ästhetik bringen. Wie quillt hier eines aus dem andern vor, wie löset die Kraft die Anmut ab, den Verstand die Phantasie, wie durchdringen sich hier Kunst und Natur! Alles dies gilt noch im höhern Grade von den Notturnos, die etwas Schwärmerisches, Wollüstig-Leidendes auszusprechen scheinen. Ebenso sind die beiden Capricen wahre Wunderwerke des menschlichen Geistes, wie wir deren so viele aufzuweisen haben, z. B. auch in der folgenden Caprice von Le Carpentier. Hier hört aber aller Spaß auf, und muß sie ohne Umschweife dem Schlechtesten beigezählt werden, was die französische Litteratur, welche Verleger zu ihrem eigenen Vorteil mit mehr Auswahl übersiedeln sollten, neuerer Zeit hervorgebracht hat.

Die Physiognomieen nehmen jetzt einen interessanteren, deutschen Schnitt an. Zuerst über die Notturnos von Hrn. Kulenkamp. Laßt uns gleich eines taktweise durchgehen. Nr. II E dur. Es beginnt im rechten Charakter. Takt 1—8. Gut. Takt 9—16. Noch besser, wenn ich auch freiere Deklamation wünschte. Cis moll war berührt: er geht also nach H. — D dur tritt schon beängstigend auf: der Komponist fühlt selbst das Unpassende dieser Tonart im E-Grundton und leitet nach Fis moll (T. 25). Ein böser Geist führt ihn nach A dur; die Perioden verlieren schon die Deutlichkeit; er wird immer ängstlicher und rettet sich nach G dur; auch das genügt ihm nicht. Es dur kömmt vollends wie aus den Wolken. Noch unglücklicher fährt er nach A dur und von da war freilich nicht schwer

ins gewünschte E dur zu gelangen. Warum aber auf einmal das Thema in Oktaven, wodurch es allen Ausdruck verliert? Warum fehlt in der Periode von T. 9—15 S. 11 ein Takt? Warum nach dem Accorde E + gis + h + d den C dur-Accord, was nie auf der Welt klingen kann?

Daß trotz solcher Mängel die Notturnos von einer edleren Gesinnung zeugen, als hunderte der andern Tageserscheinungen, wird jeder finden. Fragt man aber, wem durch sie genützt ist, dem Publikum, der Kunst, dem Komponisten selbst, so würde die Antwort kaum zweifelhaft ausfallen. Sinnig, nacheifernd, wie wir den Komponisten kennen, fällt sein Schaffen in eine Zeit der Zerwürfnisse, wo es mehr als je der strengsten Erwägung seiner Kräfte bedarf, um nicht auf unglückliche Wege zu kommen. So schwankt auch er denn zwischen Alt und Neu, versucht es hier und da, möchte gerne genügen, ist schon ganz nahe, und im Augenblick wieder meilenweit vom Ziel. Dies alles hält jedoch nicht ab, ihm zuzusprechen. Wir verzweifeln gar nicht daran, daß er einmal etwas Vollkommnes bringen wird, möge auch er es nicht und schreibe er noch mehr Notturnos, ja hunderte. Gelingen nur zwei, drei davon, so ist's immer mehr, als etwa nach einem ersten nicht durchaus geglückten Angriff gänzlich abzulassen. . . . . . .

Rondos für Pianoforte.

Th. Döhler, Rondino über ein Thema von J. Strauß. W. 19. — Th. Döhler, Rondino über ein Thema von Coppola. W. 20. — J. F. Dobrzynski, Rondo à la Polacca mit Begleitung des Orchesters. W. 6. — E. Köhler, elegantes Rondo mit Einleitung. W. 47. — Stephen Heller, Rondo Scherzo. W. 8. — Fr. Chopin, Rondeau à la Mazur. W. 5. — J. Moscheles, Rondo über eine schottische Melodie. — J. Moscheles, brillantes Rondo mit Einleitung über ein Thema von Dessauer. W. 94.

. . . .

Hr. Th. Döhler giebt mit seinen zwei leidlich hübschen Rondos abermals den Beweis, wie es ihm um den Ruhm

eines Czerny des Zweiten zu thun. Was Strauß und Coppola für große Leute, gewahrt man erst, wenn man die Döhlersche Zuthat dagegen hält. Es ist merkwürdig und traurig, wie ein so bedeutender Klavierspieler so wenig als Komponist zu leisten vermag. Wahrhaftig, junge Künstler, hütet euch vor allen Gräfinnen und Baronessen, die Kompositionen dediziert haben wollen; wer ein Künstler werden will, muß den Kavalier lassen.

Das Rondo von Hrn. Dobrzynski[1]) ist von geschickten Fingern komponiert, korrekt geschrieben, national gehalten, in der Form etwas breit, aber in richtigen Verhältnissen. Eine eigentliche Idee sucht man jedoch auf den vierzehn Seiten umsonst; Originelles hat sie gar nichts. An einem Rondeau élégant von Hrn. Köhler kann man, was das Äußere, die Technik betrifft, ebenfalls nichts aussetzen. Überall vermißt man auch in ihm, wie in allen vorigen Rondos, eigentliche Musik, schönen Gesang, feinere Bildung. Über sein Talent hinaus kann freilich niemand; aber die Kräfte bilden, veredeln sollte wenigstens jeder. Ich weiß nicht, wem mit solchen Kompositionen gedient ist; für Dilettanten zu trocken, für Virtuosen zu wenig glänzend, für Musiker zu uninteressant, bieten sie allen etwas, befriedigen sie keinen vollständig. . . . .

Im Rondo von Stephen Heller begegnen wir endlich einer aus wahrem Geiste kommenden Komposition einer echten Künstlernatur, über deren Eigentümlichkeit beim Erscheinen größerer Werke die Zeitschrift ausführlicher sprechen wird. Das Rondo, so klein es ist, sprudelt recht eigentlich von Geist und Witz über. Zart, naiv, klug, eigensinnig, immer liebenswürdig, scherzt es wie ein Kind herum, setzt sich uns auf den Schoß, bringt die wunderlichsten Einfälle vor, springt wieder fort, — kurz man muß es lieb haben. Der Leser soll also bald mehr über dies ausgezeichnete Talent erfahren.

Das Rondeau von Chopin ist vielleicht schon im achtzehnten Jahre geschrieben, aber erst vor kurzem erschienen.

---

1) 1807—1867.

Die große Jugend des Komponisten ließe sich höchstens an einigen verwickelten Stellen, aus denen er sich nicht so schnell herauszufinden weiß, erraten (so am Schluß der S. 6), im übrigen ist das Rondo durch und durch Chopinsch, mithin schön, schwärmerisch, voll Grazie. Wer ihn noch nicht kennt, wird am besten mit diesem Stück den Anfang machen.

Die zwei Rondos von Moscheles sind für mittlere Spieler geschrieben. Wer ein Meister einmal, fasse an was er will: es hat alles ein Ansehn. Die Rondos haben keinen höhern Wert als etwa Kreidezeichnungen, wie sie ein Maler mehr zur Belustigung auf Tisch und Wand hinwirft; verleugnen aber kann sich die Meisterschaft nirgends. In dieser Art erfreue sich jedermann der kleinen Bilder.

1837.

W. Sterndale Bennett. — Museum der Davidsbündler I—V. — Bericht an Jeanquirit über den kunsthistorischen Ball. — Aus den Büchern der Davidsbündler (der alte Hauptmann). — Musikfest in Zwickau. — Kirchenaufführung in Leipzig. — Lied und Gesang. — Für Pianoforte. — Kammermusik. — Kompositionsschau (Konzerte, Etuden, Rondos, Variationen, Phantasieen und andere kurze Stücke für das Pianoforte). — Ältere Klaviermusik. — Fragmente aus Leipzig I—VI.

Wm. Sterndale Bennett. [1])

Nach vielem Sinnen, wie ich dem Leser zum Anfang des Jahres 1837 etwas bieten könnte, was auch sein Wohlwollen für uns belebe, fiel mir neben manchem Glückwunsch nichts ein, als daß ich ihm gleich eine glückliche Individualität selbst vorstelle. Es ist dies keine Beethovensche, die jahrelangen Kampf nach sich zöge, kein Berlioz, der Aufstand predigt mit Heldenstimme und Schrecken und Vernichtung um sich verbreitet, vielmehr ein stiller, schöner Geist, der, wie es auch unter ihm tobe, einsam in der Höhe, wie ein Sternenwärter, fortarbeitet, dem Kreislauf der Erscheinungen nachspürt und der Natur ihre Geheimnisse ablauscht. Sein Name ist der oben angegebene, sein Vaterland das Shakspeares, wie auch sein Vorname der dieses Dichters. In der That, wär' es denn ein Wunder, wären sich Dicht- und Tonkunst so fremd, daß jenes hochberühmte Land, wie es uns Shakespeare und Byron gab, nicht auch einen Musiker hervorbringen könnte! Und wenn schon durch den Namen Field, dann durch Onslow,

1) Geb. 1816, starb 1875 als Direktor des Konservatoriums in London.

Potter, Bishop u. a. ein altes Vorurteil wankend gemacht wird, um wie viel noch durch diesen einzigen, an dessen Wiege schon eine gütige Vorsehung gewacht. Haben nämlich große Väter selten Kinder erzeugt, die wieder groß in derselben Wissenschaft, derselben Kunst, so sind doch die glücklich zu preisen, die schon durch die Geburt an ihr Talent gekettet, auf ihren Lebensberuf hingewiesen sind, glücklich also Mozart, Haydn, Beethoven, deren Väter schlichte Musiker waren. Mit der Milch schon sogen sie Musik ein, lernten im Kindestraume; beim ersten erwachenden Bewußtsein fühlten sie sich Glieder der großen Familie der Künstler, in die andere sich oft erst mit Opfern einkaufen müssen. Glücklich also auch unser Künstler, der wohl manchmal unter der großen Orgel, wenn sie sein Vater, der Organist in Sheffield in der Grafschaft Yorkshire, spielte, erstaunt und selig gelauscht haben mag. Mit Händel, an dem die Engländer nichts verdrießt als sein deutscher Name, soll keine andere Nation so vertraut sein, als die englische. Man hört ihn mit Andacht in den Kirchen, singt ihn mit Begeisterung bei den Gastmahlen; ja Lipinski erzählte, er habe einen Postillon Händelsche Arien blasen hören. Auch ein weniger glückliches Naturell hätte sich unter dieser günstigen Umgebung so naturgemäß und rein entfalten müssen. Was eine sorgfältige Erziehung in der königl. Akademie in London, Lehrer wie Ciprian Potter und Dr. Crotch, unausgesetzte eigene Studien noch dazugethan haben mögen, weiß ich nicht, und nur so viel, daß dem Schulgespinst eine so herrliche Psyche entflogen ist, daß man ihrem Flug, wie sie sich jetzt im Äther badet, jetzt von den Blumen nimmt und giebt, mit sehnenden Armen nachfliegen möchte. Wie aber einem so geflügelten Geiste die Scholle allein, auf der er geboren, nicht für immer genügen konnte, so mochte er sich wohl oft nach dem Lande sehnen, wo die Ersten in der Musik, Mozart und Beethoven, das Licht der Welt erblickt, und so lebt er denn seit kurzem in unsrer nächsten Nähe, der Liebling des Londoner Publikums, ja der musikalische Stolz ganz Englands.

Sollte ich noch etwas über den Charakter seiner Kompositionen sagen, so wäre es wohl das, daß jedem im Augenblick die sprechende Bruderähnlichkeit mit Mendelssohn auffallen wird. Dieselbe Formenschönheit, poetische Tiefe und Klarheit, ideale Reinheit, derselbe beseligende Eindruck nach Außen, und dennoch zu unterscheiden. Dieses sie unterscheidende Kennzeichen läßt sich in ihrem Spiel noch leichter entdecken, als in der Komposition. Das Spiel des Engländers ist nämlich vielleicht um so viel zarter (mehr Detailarbeit), als das Mendelssohns energischer (mehr Ausführung im Großen). Jener schattiert noch im Leisesten so fein, wie dieser in den herrlichsten Kraftstellen erst noch recht von neuer Kraft überströmt; wenn uns hier der verklärte Ausdruck einer einzigen Gestalt bewältigt, so quellen dort wie aus einem Raphaelschen Himmel hunderte von wonnigen Engelsköpfen. Etwas Ähnliches gilt auch von ihren Kompositionen. Wenn uns Mendelssohn in phantastischen Umrissen den ganzen wilden Spuk eines Sommernachtstraums vorführt, so ließ sich Bennett lieber durch die Figuren der „lustigen Weiber von Windsor" zur Musik anregen;[1]) wenn jener in einer seiner Ouverturen eine große tiefschlummernde Meeresfläche vor uns ausbreitet, so weilt der andere am leisatmenden See mit dem zitternden Monde darin. Das letzte bringt mich gleich auf drei der lieblichsten Bilder von Bennett, die eben nebst zwei andern seiner Werke auch in Deutschland erschienen sind; sie haben die Überschriften: the Lake, the Millstream und the Fountain,[2]) und sind, was Kolorit, Naturwahrheit, dichterische Auffassung betrifft, wahre Claude Lorrains an Musik, lebende, tönende Landschaften, und namentlich die letzte unter den Händen des Dichters voll wahrhaft zauberischer Wirkung.

Noch manches möcht' ich mitteilen, — wie dies nur kleine Gedichte seien zu Bennetts größern Werken, wie z. B. sechs

---

1) Er schrieb eine Ouverture zu diesem Stück von Shakspeare. (Sch.)

2) „Der See, der Mühlbach, der Springbrunnen". Die drei Skizzen (op. 10) sind später noch ausführlicher besprochen.

Symphonieen, drei Klavierkonzerten, Orchesterouverturen zu Parisina, zu den Najaden ꝛc. gehalten, — wie er Händel auswendig weiß, — wie er alle Mozartschen Opern auf dem Klavier spielt, als sähe man sie leibhaftig vor sich, — doch kann ich ihn selbst gar nicht mehr abhalten, der mir schon seit lange über die Schultern sieht und schon zum zweitenmale fragt: Then, what do you write?[1]) — Bester, schreibe ich nur noch, wüßtest du's! Eusebius.

Museum.

Unter dieser Aufschrift erhielten wir vor kurzem einige Beiträge der Davidsbündlerschaft mit der Anfrage: ob sie nicht eine Sammlung von Abgüssen interessanter Köpfe in der Zeitschrift aufstellen und ihr obigen Namen beilegen dürfte, da sie fürchte, daß in den in die Mode gekommenen En-Gros-Recensionen manches übersehen würde; daß sie übrigens damit etwas Aristokratisches nicht im Sinne habe, solle die Redaktion nur glauben ꝛc. Das letzte beiseite gelassen, antworteten wir: die Bündlerschaft sollte nur.

Die Redaktion.

1.

Variationen für das Pianoforte von Adolph Henselt.

Werk 1.

Mit einiger Freundschaft mehr betrachte ich dich oft, mein Florestan, daß du mit gutem Griff aus der Schar der Jüngeren die Besten herausfühltest und sie zuerst in die Welt, d. i. in die Zeitschrift einführtest als künftige Würden-, wo nicht Lorbeerträger. Sonderbar waren sie gerade von den verschiedensten Völkerschaften, so Chopin ein Pole, Berlioz ein Franzose, Bennett ein Engländer, Anderer, Geringerer nicht

1) „Was schreiben Sie denn eigentlich?“

zu gedenken. Wann endlich, dachte ich da oft traurig, wird denn auch einmal ein Deutscher kommen! Und er ist gekommen, ein Prachtmensch, der Herz und Kopf auf der rechten Stelle hat, Adolph Henselt, und ich stimme der Davidsbündlerin Sara[1]) bei, daß sie ihn, den noch wenig Gehörten, ihn, der kaum Werk Eins hinter dem Rücken hat, gleich den Besten der jungen Künstlerschaft anreiht. Du weißt, Florestan, viel haben wir am Klavier zusammenstudiert, geschwelgt in Fingerübungen und Beethoven, besten Ton zu erlangen. Was ich aber Wohllaut, Klangzauber nenne, ist mir noch nie in einem höhern Grade vorgekommen, als in Henselts Kompositionen. Dieser Wohllaut ist aber nur der Wiederhall einer inneren Liebenswürdigkeit, die sich so offen und wahr ausspricht, wie man es in diesem verhüllten Larventanz der Zeit kaum mehr kennt. Letzteren Vorzug haben wohl auch andere junge Künstler mit meinem gemein; sie kennen aber ihr Instrument nicht so genau, wissen ihre Gedanken nicht so reizend herauszustellen. Ich spreche hier nicht von den Variationen, in die man sich höchstens verlieben kann, ohne tiefer gepackt zu werden, was sie auch gar nicht wollen; aber bei manchen Menschen läßt sich, auch wenn sie noch erst wenig gesagt, ihr Bestes noch nicht gezeigt haben, gleich vornherein auf ein schönes Herz, einen harmonisch gebildeten Geist schließen. Und dann hörte ich erst vor kurzem von Clara Wieck, wie von einem Freunde des Komponisten eine Menge kleiner Tonstücke, daß einem vor Lust die Thränen in die Augen treten konnten, so unmittelbar griffen sie an das Herz. — Kann ich nun über solchen Tugenden eines Künstlergeistes auch nicht die tiefere Eigentümlichkeit anderer, wie den hochleidenschaftlichen Chopin vergessen, über Walter Scott nicht Lord Byron, so bleiben sie doch der Nachahmung, der innigsten Anerkennung in einer Zeit wert, wo ein verzerrender und verzerrter

---

1) Unter diesem Namen hatte Henselts Schülerin Sophie Kaskel in der Zeitschrift über ihren Lehrer geschrieben.

Meyerbeer wüstet und ein verblendeter Haufe ihm zujauchzt. Labt euch denn an den Aussichten, die dieser Künstler erschließt; die schöne Natur dringt endlich doch durch. Er aber möge sich seiner Bedeutung erfreuen, und fortfahren, mit seiner Kunst Freude und Glück unter den Menschen zu verbreiten.

Noch eines. Es wurde neulich gefragt, ob Henselt nicht eine dem Prinzen Louis von Preußen verwandte Erscheinung wäre. Allerdings, aber sie fallen in umgekehrte Zeiten. Nimmt man von der Musik einen romantischen und klassischen Charakter an, so war Prinz Louis der Romantiker der klassischen Periode, während Henselt der Klassiker einer romantischen Zeit ist; und insofern berühren sie sich. Eusebius.

2.

Drei Impromptus für das Pianoforte von Stephen Heller.

Werk 7.

Damit aber mein Eusebius nicht etwa überschäume, wie ein hochgeschwungener Pokal, stell' ich ihm einen ebenso jungen deutschen Künstler gegenüber, Stephen Heller, der die Vorzüge seines Lieblings zwar nicht in so hohem Grade teilt, außerdem aber Vielseitigkeit der Erfindung, Phantasie und Witz die Fülle hat. Vor einigen Jahren schon schrieb uns ein Unbekannter, er hätte gelesen, die Davidsbündlerschaft wolle sich auch elender Manuskripte annehmen. „Man kann" — hieß es in jenem Briefe weiter, — „diesen Gedanken nicht dankbar genug anerkennen. Irgend ein hartes Verlegerherz oder ein Herz-Verleger kann durch gerechte Kritik solcher Manuskripte auf junge Talente aufmerksam gemacht, nach Verdienst in seiner Härte bestärkt oder günstiger gestimmt werden. — In mir, verehrte Dbdler, sehen Sie einen von den vielen, die ihre Kompositionen (soi-disant Werke) veröffentlicht wissen wollen, aber zugleich einen von den wenigen, die es nicht wünschen, um sich — gedruckt oder gestochen zu sehen, sondern deshalb, um sich beurteilt zu hören, um Tadel, lehrreichen,

oder Ermunterndes zu vernehmen" 2c. — Der ganze Brief verriet einen hellen feinen Kopf, Naivetät und Bescheidenheit. Endlich kamen die Manuskripte, abermals mit einem Brief, aus dem ich mich folgender Stelle entsinne: „Großer Achtung, dürfte ich mich ihrer erfreuen, wenn ich mich Ihnen als einen ausgezeichneten Seher und seltenen — Hörer legitimiere! Ich habe Beethoven, ich habe Schubert gesehen, oft gesehen und zwar in Wien, und die beste italienische Operngesellschaft dort und welche Zusammenstellung, — die Quartetten von Mozart und Beethoven von Schuppanzigh 2c. spielen, und Beethovens Symphonieen vom Wiener Orchester aufführen gehört. Im Ernste, verehrteste Bündlerschaft, bin ich kein seltener, beglückter Seher, kein vom Schicksal begünstigter Hörer?" Beste Freunde, — sagte ich meinen —, nach solchen Briefstellen ist nichts zu thun als auf die Komposition zuzufliegen und den Mann an der Wurzel kennen zu lernen, dessen Name ein so fatales Widerspiel seines Inhabers.

Ich bin des Wortes „Romantiker" vom Herzen überdrüssig, obwohl ich es nicht zehnmal in meinem Leben ausgesprochen habe; und doch — wollte ich unsern jungen Seher kurz titulieren, so hieß' ich ihn einen, und welchen! Von jenem vagen, nihilistischen Unwesen aber, wohinter manche die Romantik suchen, ebenso wie von jenem groben hinkleckſenden Materialismus, worin sich die französischen Neuromantiker gefallen, weiß unser Komponist, dem Himmel sei Dank, nichts; im Gegenteil empfindet er meist natürlich, drückt er sich klug und deutlich aus. Dennoch fühlt man aber noch etwas im Hintergrund stehen beim Erfassen seiner Kompositionen, ein eigenes anziehendes Zwielicht, mehr morgenrötlich, das einen die übrigens festen Gestalten in einem fremdartigen Schein sehen läßt; man kann so etwas niemals durch Worte scharf bezeichnen, durch ein Bild schon eher, und so möchte ich jenen geistigen Schein den Ringen vergleichen, die man im Morgenschauer an gewissen Tagen um die Schattenbilder mancher Köpfe bemerken will. Im übrigen hat er gar nichts Über-

menschliches als eine fühlende Seele in einem lebendigen Körper. Dabei führt er aber auch fein und sorgsam aus; seine Formen sind neu, phantastisch und frei; er hat keine Angst um das Fertigwerden, was immer ein Zeichen, daß viel da ist. Jenen harmonischen Wohllaut, der in der That bei Henselt so wohlthut, besitzt er nicht in dem Maße; dagegen hat er mehr Geist, versteht er Kontraste zu einer Einheit zu verschmelzen. Im einzelnen stört mich manches; er erstickt aber den Tadel durch eine geistreiche Wendung im Augenblick. Dies und Ähnliches zeichnet diesen meinen Liebling aus. Übersehe ich auch die Dedikation nicht! Das Zusammentreffen ist sonderbar; du erinnerst dich, Eusebius, wir hatten einmal etwas der Wina aus den „Flegeljahren" zugeeignet; die Dedikation der Impromptus nennt auch eine Jean Paulsche Himmelsgestalt, Liane v. Froulay, — wie wir denn überhaupt manches gemein haben, welches Geständnis niemand falsch deuten wolle; es liegt zu deutlich da. So empfehl' ich euch die Impromptus. Wahrhaftig, dieses Talent hat eine Zukunft vor sich. —

Florestan.

3.

Soireen für das Pianoforte von Clara Wieck.

Werk 6.

Auch ein weiblicher Kopf soll unser Museum schmücken, und überhaupt, wie könnte ich den heutigen Tag, als Vorfeier des morgenden, der einer geliebten Künstlerin das Leben gab, besser begehen, als daß ich mich gerade in eine ihrer Schöpfungen versenkte mit einigem Anteil. Sind sie doch einer zu ausländischen Phantasie entsprungen, als daß hier die bloße Übung ausreichte, diese seltsam verschlungenen Arabesken verfolgen zu können, — einem zu tief gegründeten Gemüte, als daß man, wo das Bildliche, Gestaltenähnliche in ihren Kompositionen mehr in den Hintergrund tritt, das träumerische, in sich vertiefte Wesen auf einmal zu fassen vermöchte. Deshalb werden

sie auch die Meisten ebenso rasch wieder weglegen, als sie sie in die Hand genommen; ja es ist zu glauben, daß ordentliche Preisakademieen den Soireen unter hundert eingesandten andern nicht etwa den ersten Preis zuerkennen, sondern eben den letzten, so wenig schwimmen hier die Perlen und Lorbeerkränze auf der Fläche. Immerhin wär' ich auf das Urteil der Akademisten mehr als je gespannt; denn einesteils verraten die Soireen doch gewiß jedem ein so zartes überwallendes Leben, das vom leisesten Hauch bewegt zu werden scheint, und doch auch wieder einen Reichtum an ungewöhnlichen Mitteln, eine Macht, die heimlichern, tiefer spinnenden Fäden der Harmonie zu verwirren und auseinander zu legen, wie man es nur an erfahrenen Künstlern, an Männern gewohnt ist. Über das erstere, die Jugend der Komponistin, sind wir einig. Das andere aber zu würdigen, muß man freilich wissen, wie sie, als Virtuosin schon, auf dem Höhenscheitel der Zeit steht, von wo aus ihr nichts verborgen geblieben. Wo Sebastian Bach noch so tief eingräbt, daß das Grubenlicht in der Tiefe zu verlöschen droht, wo Beethoven ausgreift in die Wolken mit seiner Titanenfaust, was die jüngste Zeit, die Höhe und Tiefe vermitteln möchte, vor sich gebracht hat, von all' diesem weiß die Künstlerin und erzählt davon in lieblicher Mädchenklugheit, hat aber deshalb auch die Anforderungen an sich auf eine Weise gesteigert, daß einem wohl bange werden könnte, wo dies alles hinaus soll. Ich vermag nicht vorzugreifen mit meinen Gedanken hierüber: Vorhang steht bei solchem Talente hinter Vorhang und die Zeit hebt einen nach dem andern hinweg, und immer anders, als man vermutet. Aber daß man einer solchen wundersamen Erscheinung nicht gleichgültig zusehe, daß man ihr Schritt vor Schritt in ihrer geistigen Entwickelung nachfolge, wäre von allen zu erwarten, die in unserer denkwürdigen Gegenwart nicht ein loses Durcheinander des Zufalls, sondern die natürliche, innige Verknüpfung verwandter Geister von Sonst und Jetzt erkennen.

Was erhält man also in diesen Soireen? Was sprechen sie aus, wen gehen sie an, und sind sie ein Resultat, der Arbeit eines Meisters zu vergleichen? Sie erzählen uns denn viel von Musik, und wie diese die Schwärmerei der Poesie hinter sich läßt, und wie man glücklich im Schmerz sein könne und traurig im Glück, — und sie gehören denen, die auch ohne Klavier selig sein können in Musik, denen das sehnsüchtige innere Singen das Herz sprengen möchte, allen, die in die geheimnisvolle Ordenssprache einer seltenen Künstlergattung schon eingeweiht sind. Endlich, sind sie ein Resultat? Wie die Knospen sind sie's, ehe sie die Farbenflügel in offener Pracht auseinander treiben, zur Betrachtung fesselnd und bedeutend, wie alles, was eine Zukunft in sich birgt. — Freilich, dies nun alles von ihr selbst zu hören! Weiß man doch selbst nicht, wie einem da oft geschieht! Kann man sich da oft kaum denken, wie so etwas mit Zeichen dargestellt, aufgeschrieben werden könne! Ist doch dies wieder eine ihr angehörige erstaunliche Kunst, über die sich ganze Bücher *hören* ließen! Ich sage „hören" und bin weise geworden. Unsern Davidsbündlerkräften mißtrauend baten wir z. B. neulich einen guten Kenner, uns etwas über die Eigentümlichkeit des Vortrags dieser Virtuosin für die Zeitschrift zu schreiben; er versprach es und nach zwei Seiten Abhandlung kam's richtig am Schluß: „es wäre wünschenswert, einmal etwas Begründetes über die Virtuosität dieser Künstlerin zu erfahren" 2c. Wir wissen, woran er gescheitert ist, und weshalb wir auch hier abbrechen: es läßt sich eben nicht jedes in Buchstaben bringen.

Am 12. September 1837.

Florestan und Eusebius.

4.

Präludien und Fugen für das Pianoforte von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Werk 35.

Ein Sprudelkopf (er ist jetzt in Paris) definierte den Begriff „Fuge“ meisthin so: „sie ist ein Tonstück, wo eine Stimme vor der andern ausreißt — (fuga a fugere)[1]) — und der Zuhörer vor allen“, weshalb er auch, wenn dergleichen in Konzerten vorkamen, laut zu sprechen und noch öfter zu schimpfen anfing. Im Grunde verstand er aber wenig von der Sache und glich nebenbei dem Fuchs in der Fabel, d. h. er konnte selbst keine machen, so sehr er's sich auch heimlich wünschte. Wie anders definieren freilich die, die's können, Kantoren, absolvierte Musikstudenten u. dgl. Nach diesen hat „Beethoven nie eine Fuge geschrieben, noch schreiben können, selbst Bach sich Freiheiten genommen, über die man nur die Achseln zucken könnte, die beste Anleitung gäbe allein Marpurg“ u. s. w. Endlich wie anders denken andere, ich z. B., der ich stundenlang schwelgen kann in Beethovenschen, in Bachschen und Händelschen, und deshalb immer behauptet, man könne, wässerige, laue, elende und zusammengeflickte ausgenommen, keine mehr machen heutzutage, bis mich endlich diese Mendelssohnschen wieder in etwas beschwichtigt. Ordentliche Fugenmusterreiter täuschen sich indes, wenn sie in ihnen einige von ihren alten herrlichen Künsten angebracht glauben, etwa imitationes per augmentationem duplicem, triplicem etc., oder cancricantes motu contrario etc., — ebenso aber auch die romantischen Überflieger, wenn sie ungeahnte Phönixvögel in ihnen zu finden hoffen, die sich hier losgerungen aus der Asche einer alten Form. Haben sie aber sonst Sinn für gesunde natürliche Musik, so bekommen sie darin hinlänglich. Ich will nicht blind loben und weiß recht gut, daß Bach noch

---

1) „Fuge“ abgeleitet von fugere, fliehen.

ganz andere Fugen gemacht, ja gedichtet. Aber stände er jetzt aus dem Grabe auf, so würde er — erstens vielleicht etwas um sich wettern rechts und links über den Musikzustand im allgemeinen; dann aber sich gewiß auch freuen, daß einzelne wenigstens noch Blumen auf dem Felde ziehen, wo er so riesenarmige Eichenwälder angelegt. Mit einem Worte, die Fugen haben viel Sebastiansches und könnten den scharfsichtigsten Redakteur irre machen, wär' es nicht der Gesang, der feinere Schmelz, woran man die moderne Zeit herauserkännte, und hier und da jene kleinen, Mendelssohn eigentümlichen Striche, die ihn unter Hunderten als Komponisten verraten. Mögen Redakteure das nun finden oder nicht, so bleibt doch gewiß, daß sie der Komponist nicht zum Zeitvertreib geschrieben, sondern deshalb, um die Klavierspieler auf jene alte Meisterform wieder aufmerksam zu machen, sie wieder daran zu gewöhnen, und daß er dazu die rechten Mittel wählte, indem er alle jene unglücklichen, nichtsnützigen Satzkünsteleien und imitationes mied und mehr das Melodische der Cantilene vorherrschen ließ bei allem Festhalten an der Bachschen Form, sieht ihm auch ganz ähnlich. Ob aber vielleicht auch nicht die letztere mit Nutzen umzugestalten, ohne daß dadurch der Charakter der Fuge aufgelöst würde, ist eine Frage, an deren Antwort sich noch mancher versuchen wird. Beethoven rüttelte schon daran, war aber anderweitig genug beschäftigt und schon zu hoch oben im Ausbau der Kuppeln so vieler anderer Dome begriffen, als daß er zur Grundsteinlegung eines neuen Fugengebäudes Zeit gefunden. Auch Reicha versuchte sich, dessen Schöpferkraft aber offenbar hinter der guten Absicht zurückblieb; doch sind seine oft kuriosen Ideen nicht ganz zu übersehen. Jedenfalls bleibt immer die die beste Fuge, die das Publikum — etwa für einen Straußschen Walzer hält, mit andern Worten, wo das künstliche Wurzelwerk wie das einer Blume überdeckt ist, daß wir nur die Blume sehen. So hielt einmal (in Wahrheit) ein übrigens nicht unleidlicher Musikkenner eine Bachsche Fuge für eine

Etude von Chopin — zur Ehre beider; so könnte man manchem Mädchen die letzte Partie einer, z. B. der zweiten, Mendelssohnschen Fuge (an der ersten würden sie die Stimmeneintritte stutzig machen) für ein Lied ohne Worte ausgeben, und es müßte über die Anmut und Weichheit der Gestalten den ceremoniellen Ort und den verabscheuten Namen vergessen, wo und unter dem sie ihm vorgestellt worden. Kurz, es sind nicht allein Fugen, mit dem Kopf und nach dem Rezept gearbeitet, sondern Musikstücke, dem Geiste entsprungen und nach Dichterweise ausgeführt. Wie die Fuge aber ein ebenso glückliches Organ für das Würdige wie für das Muntere und Lustige abgiebt, so enthält die Sammlung auch einige in jener kurzen, raschen Art, deren Bach so viele hingeworfen mit Meisterhand. Jeder wird sie herausfinden; diese namentlich verraten den fertigen geistreichen Künstler, der mit den Fesseln wie mit Blumengewinden spielt. Von den Präludien noch zu sprechen, so stehen vielleicht die meisten, wie wohl auch viele Bachsche, in keinem ursprünglichen Zusammenhange mit den Fugen und scheinen diesen erst später vorgehängt. Die Mehrzahl der Spieler wird sie den Fugen vorziehen, wie sie denn, auch einzeln gespielt, eine vollständige Wirkung hinterlassen; namentlich packt das erste gleich von Haus aus und reißt bis zum Schluß mit sich fort. Die andern sehe man selbst nach. Das Werk spricht für sich selbst, auch ohne den Namen des Komponisten. Jeanquirit.[1])

5.

12 Etuden für Pianoforte von Friedrich Chopin.

Werk 25. Zwei Hefte.

Wie dürfte denn dieser in unserm Museum fehlen, auf den wir so oft schon gedeutet wie auf einen seltenen Stern in später Nachtstunde! Wohin seine Bahn geht und führt, wie

---

1) Ein Davidsbündlername, der sich sonst auf Stephen Heller bezieht.

lange, wie glänzend noch, wer weiß es? So oft er sich aber zeigte, war's dasselbe tiefdunkele Glühen, derselbe Kern des Lichts, dieselbe Schärfe, daß ihn hätte ein Kind herausfinden müssen. Bei diesen Etuden kömmt mir noch zu statten, daß ich sie meist von Chopin selbst gehört, und „sehr à la Chopin spielt er selbige", flüsterte mir Florestan dabei ins Ohr. Denke man sich, eine Äolsharfe hätte alle Tonleitern und es würfe diese die Hand eines Künstlers in allerhand phantastischen Verzierungen durcheinander, doch so, daß immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme hörbar, — und man hat ungefähr ein Bild seines Spieles. Kein Wunder aber, daß uns gerade die Stücke die liebsten geworden, die wir von ihm gehört, und so sei denn vor allem die erste in As dur erwähnt, mehr ein Gedicht als eine Etude. Man irrt aber, wenn man meint, er hätte da jede der kleinen Noten deutlich hören lassen; es war mehr ein Wogen des As dur-Accordes, vom Pedal hier und da von neuem in die Höhe gehoben: aber durch die Harmonieen hindurch vernahm man in großen Tönen Melodie, wundersame, und nur in der Mitte trat einmal neben jenem Hauptgesang auch eine Tenorstimme aus den Accorden deutlicher hervor. Nach der Etude wird's einem wie nach einem sel'gen Bild, im Traum gesehen, das man, schon halbwach, noch einmal erhaschen möchte; reden ließ sich wenig darüber und loben gar nicht. Er kam alsbald zur andern in F moll, die zweite im Buch, ebenfalls eine, in der sich einem seine Eigentümlichkeit unvergeßlich einprägt, so reizend, träumerisch und leise, etwa wie das Singen eines Kindes im Schlafe. Wiederum schön, aber weniger neu im Charakter als in der Figur, folgte die in F dur; hier galt es mehr, die Bravour zu zeigen, die liebenswürdigste, und wir mußten den Meister sehr darum rühmen. . . . Doch wozu der beschreibenden Worte! Sind sie doch sämtlich Zeichen der kühnen, ihm innewohnenden Schöpferkraft, wahrhafte Dichtergebilde, im Einzelnen nicht ohne kleine Flecken, im Ganzen immerhin mächtig und ergreifend. Meine aufrichtigste Meinung

indes nicht zu verschweigen, so scheint mir allerdings das Totalgewicht der früheren großen Sammlung bedeutender. Es kann dies aber keinen Verdacht etwa auf eine Verringerung von Chopins Kunstnatur oder auf ein Rückwärtsgekommensein abgeben, da diese jetzt erschienenen ziemlich alle mit jenen zugleich entstanden und nur einzelne, denen man auch ihre größere Meisterschaft ansieht, wie die erste in As und die letzte prachtvolle in C moll, erst vor kurzem. Daß unser Freund überhaupt aber jetzt wenig schafft und Werke größeren Umfangs gar nicht, ist leider auch wahr, und daran mag wohl das zerstreuende Paris einige Schuld haben. Nehmen wir indes lieber an, daß es nach so vielen Stürmen in einer Künstlerbrust allerdings einiger Ruhe bedarf, und daß er dann vielleicht, neu gestärkt, den ferneren Sonnen zueilen wird, deren uns der Genius immer neue enthüllt. Eusebius.

Bericht an Jeanquirit in Augsburg

über

den letzten kunsthistorischen Ball beim Redakteur **.

Lies und staune, Geliebter! Der Redakteur der „Neu'sten musik. Zeitschrift" pflegt nämlich alljährlich wenigstens einmal eine Art kunsthistorischen Balles zu geben; die Geladenen denken ihretwegen: der Fuchs lächelt aber ganz heimlich dazu, da er sich dadurch nur des verdrießlichen Durchgehens der Tanzlitteratur überheben, vielleicht auch des Eindrucks der Musik auf das Publikum um so sicherer sein will, — mit einem Worte, da er mit dem Feste Kritik, ja die lebendigste bezweckt. Du sollst den Patron noch kennen lernen. Zwar waren auch mir Gerüchte über die sonderbare wenig tanzliche Musik, die wir als seine Maschinen daselbst abschleifen müssen an den Füßen, zugekommen; indes, wie dürfte ein junger Künstler solche Einladung ausschlagen? Wallfahrteten wir nicht im Gegenteil geschmückten Opfertieren gleich und scharen-

weise in den Festsaal? Hat der Redakteur etwa keine Töchter, bei denen sich mit Vorteil zu insinuieren, — eine ungemein lang, die viel recensieren soll in der „Neusten“, und dann eine jüngere, eigentlich Malerin, die Unschuld selbst, — Mädchen, Jeanquirit, die ein grenzenloses Unheil über mich gebracht! Überhaupt aber wünschte ich dich an jenem Abend mehr als je her. Auf- und abwandelnde Komponisten, zusehende schöne Mütter von Dilettantinnen, der **sche Gesandte mit Schwester, Musikverleger in Röcken, ein Paar reiche Jüdinnen, an Säulen angelehnte Davidsbündler, — kurz nur mit Mühe konnte ich durch und zur Mitredaktrice (Ambrosia heißt die Riesin), sie zur ersten Polonaise aufzuziehen. (Unten kannst du das Tanzprogramm lesen.)[1]) Viel sprachen wir zusammen, z. B. ich über das eigentliche Wesen der Polonaise, und wie wir uns auch darin als Deutsche zeigten, daß wir selbst im Tanz den verschiedenartigsten Völkern nachfußten, und daß Strauß in dieser Hinsicht (und vielleicht nur in dieser, schaltete Ambrosia ein) ein wahrer Heiland, und daß der letzte Takt der Polonaise mit seinem Schlußfall etwas Trauriges für mich habe u. dgl. Seit der Eroberung von Warschau, bemerkte meine Tänzerin, tanze auch ich diesen Tanz immer mit einer Furcht, es möchte etwa ein Kosak eintreten

---

1) Tanzordnung.

Erste Abteilung.

Große pathetische Polonaise von J. Nowakowsky. Werk 11.
Walzer von F. Chopin. Werk 18.
Vier Mazurken von J. Brzowsky. Werk 8.
Sechs vierhändige Walzer von C. H. Zöllner.
Große Polonaise von F. Ries. Werk 174.

*

In der Pause: Bolero von Chopin. Werk 19.

*

Zweite Abteilung.

Drei vierhändige Polonaisen von C. Krägen. Werk 15.
Großer Bravourwalzer von Liszt. Werk 6.
Vier Mazurken von C. Wolff. Werk 5.
Polonaise von Chopin. Werk 22. (Sch.)

mit einem Verdikt — die armen Polen! seufzte sie, — meine Beda spielt Chopin nie ohne Thränen . . . (Ich) Wie edel Sie fühlen, — und wie artig melodiös ist auch die Polonaise dieses neuen polnischen Komponisten, die wir soeben tanzen. (Sie) In der That, das Trio spricht mich sehr an, aber wie sehr à la Chopin! — So hatte sie denn die romantische Schule zum zweitenmal bei den Haaren hergezogen, mich über solche zu erforschen. Mit aller Liebenswürdigkeit und Schlauheit verfuhr ich, vorteilhaftesten Eindruck für mich und künftige Werke aus dem Gespräche zu ziehen; immer lästiger wurde mir's aber, je mehr sie mich mit ihren liebesüchtigen Augen beschoß. Zum Glück endigte der Tanz. Kaum abgetreten rief sie mich zurück und flüsterte: „die letzte Polonaise von Chopin an so künstlerischer Hand zu feiern, würde mich“ — mich glücklich machen, schloß ich mich verbeugend. Eine Schlacht war gewonnen, aber der Roman begann erst. Mein nächstes war, Beda, die jüngere Schwester, zum Chopinschen Walzer aufzusuchen. Wunder nahm es mich, daß mir der Engelskopf, den ich heute zum erstenmal sah, zusagte, den Tanz nämlich und überhaupt, da mir Eusebius einen Augenblick zuvor verstimmt genug gesagt, sie hätte ihm ihn hocherrötend verweigert. Kurz, mit mir tanzte sie. Schwebte und jubelte ich aber je, in diesen Augenblicken war's. Zwar konnte ich nur einige „Ja“ aus ihr hervorlocken, aber diese sprach sie so seelenvoll, so fein nüanciert in ihren verschiedenen Beziehungen, daß ich immer lauter fortschmetterte als Nachtigall. Beda, glaub' ich, schwiege eher, als daß sie ein widersprechendes Nein über ihre Lippen bringen könnte: um so unbegreiflicher, Jeanquirit, war mir der Korb an Euseb. Als uns nun Chopins Körper und Geister hebender Walzer immer tiefer einhüllte in seine dunkeln Fluten, und Beda immer schwermütiger in das Gedränge blickte, lenkte ich das Gespräch leise auf Chopin selbst. Kaum, daß sie den Namen gehört, als sie mich zum erstenmal ganz anblickte mit großen guten Augen. „Und Sie kennen ihn?“ Ich gab zu. „Und haben ihn gehört?“ Ihre

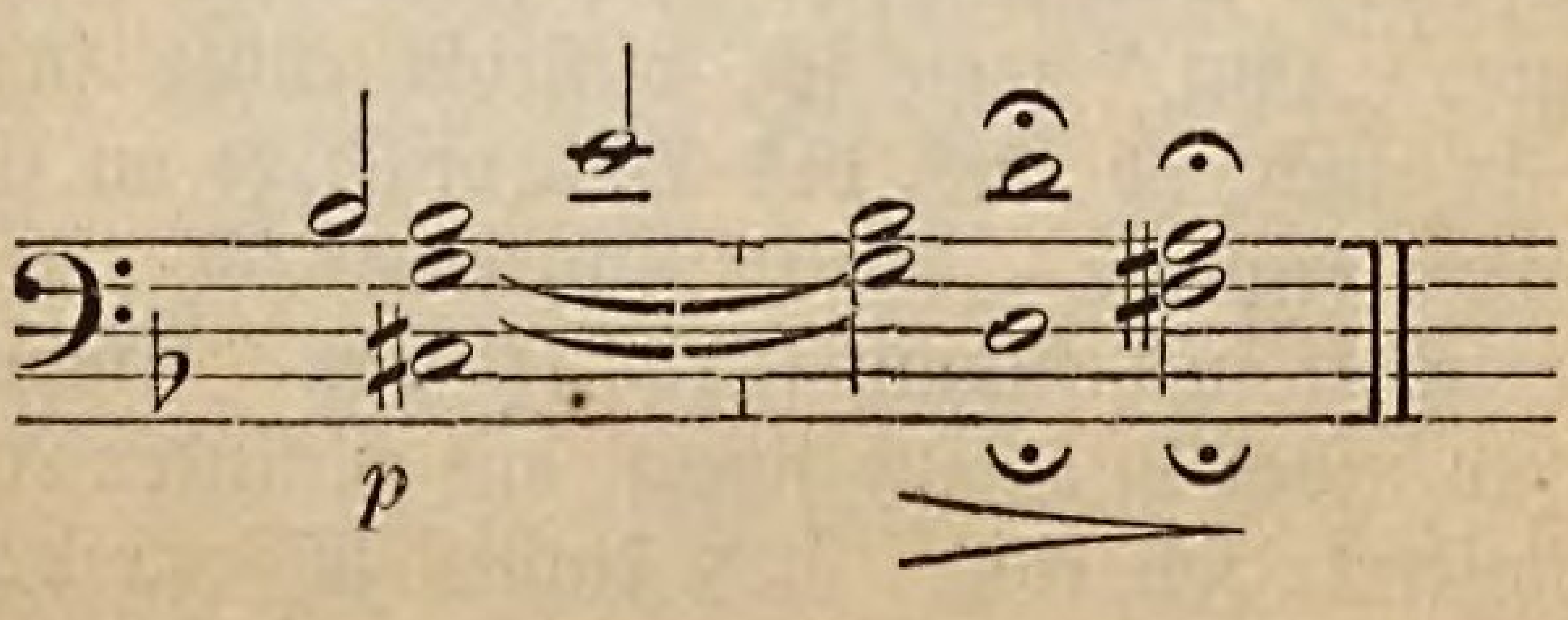
Gestalt ward immer hehrer. „Und haben ihn sprechen gehört?" Und wie ich ihr jetzt erzählte, daß es schon ein unvergeßlich Bild gäbe, ihn wie einen träumenden Seher am Klavier sitzen zu sehen, und wie man sich bei seinem Spiele wie der von ihm erschaffene Traum vorkäme, und wie er die heillose Gewohnheit habe, nach dem Schlusse jedes Stückes mit einem Finger über die pfeifende Klaviatur hinzufahren, sich gleichsam mit Gewalt von seinem Traum loszumachen, und wie er sein zartes Leben schonen müsse, — schmiegte sie sich immer ängstlich-freudiger an mich an und wollte mehr und mehr über ihn wissen. Chopin, schöner Herzensräuber, niemals beneidete ich dich, aber in dieser Minute wahrhaftig stark. Im Grunde aber, Jeanquirit, war ich dumm, und nichts als der Pinsel, der ihr das Bild ihres Heiligen erst recht kußnahe vor die Seele geführt, und wirklich dumm. „Bin ich kindisch," sagte sie am Schlußstretto, „wenn ich Ihnen gestehe, daß ich mir, ohne ihn je gesehen zu haben, sein Bild gemalt, — und holen will ich's Ihnen, und sagen Sie mir, ob ich recht getroffen, — und ja niemandem etwas davon?" Bei den letzten Worten fühlte ich ihren Händedruck. Am Abschied bat ich sie noch um einen Tanz; „sie hätte keinen mehr als die letzte Chopinsche Polonaise, und mit Freuden tanze sie mit mir." Erlaß mir, Bester, dir von meiner Langweile während der folgenden Tänze zu erzählen. Aber eine Entdeckung machte ich, die mich rächen soll an dem doppelzüngigen Redakteur und Ballgeber dieses Abends. Als ich nämlich in einem halberleuchteten Nebenzimmer auf- und abging, fiel mein Blick auf eine Stimmgabel und ein Blatt Papier. Zu meinem Erstaunen las ich darauf u. a.: „Mazurken von Brzowsky, — komisches, unklares, oft plattes Zeug, mehr Nasen- als Brusttöne, nicht ganz uninteressant. — Walzer von Zöllner, — etwas langweilig und untanzlich, aber fleißig und eben zu gut als Tanzmusik: scheinen von einem Organisten für Kollegenhochzeiten geschrieben" u. s. w. — Das Blatt wieder hinlegend entfernte ich mich und sah bald durch eine Vorhangspalte, wie

der Redakteur zurückkam, sich niedersetzend die Stimmgabel öfters vom Schlag zum Ohr führte und ruhig schrieb. War ein Tanzteil vorbei, husch öffnete er die Ballsaalthüre, wahrscheinlich die vox populi zu prüfen, schrieb weiter. Der Mann dauerte mich: er recensierte. Im besten Lauschen hielt mir auf einmal jemand rücklings die Augen zu. Beinah' grob wurde ich, als ich im Scherzmacher einen flamändischen Fagottvirtuosen, einen Hrn. de Knapp hinter mir erkannte, — ein Gesicht, das wie das offene Feldgeschrei des Skandals aussieht, seiner Glatze, seines moralwidrigen Nasenwurfes nicht zu gedenken, ein elender Fingerierer, der mich haßt, weil ich ihn einmal in Brüssel von weitem hören lassen, „ein Fagottkünstler, der nicht nebenbei Violine spiele wie Paganini, brauche sich vor mir ganz und gar nicht abzuarbeiten"; kurz, einen ganzen Shakspeare von Schimpfwörtern entdeck' ich in mir, wenn ich nur an ihn denke. „Verzeihung für meinen Scherz," entschuldigte er sich (er ist beiläufig Hausfreund im Redaktionspalast und Ambrosias Shawlträger), „aber Frl. Beda fängt soeben den Bolero an." Grundes genug, ihm den Rücken zu kehren. Du kennst diese zarte liebetrunkene Komposition, dies Bild von südlicher Glut und Schüchternheit, von Hingebung und Zurückhaltung — und nun Beda mit schwärmerischer Lieblichkeit am Klavier, das Bild ihres Geliebten in und vielleicht am Herzen, mir, mir es zu zeigen . . . Fort lief ich beim letzten Gedanken und hoffte nur noch von der letzten Polonaise. Die Begebenheiten drängen sich jetzt Schlag auf Schlag. Laß mich eilig über ein Paar Polonaisen hinweggehen (der Komponist war selbst zugegen, ein etwas sachter, aber angenehmer Mann wie seine Polonaisen). Den Bravourwalzer von Liszt drosch Ambrosia mehr, als sie ihn verstand, und schwitzte sichtlich. „Nur mit Wut könne man so ein Ungeheuer bezwingen", sagte ich ihr ins Ohr, „und sie thäte ganz gut, daß sie nicht schonte." Sie lächelte mich liebend an. Noch waren einige Mazurken übrig bis zum Tanz mit Beda, der über das Schicksal des Abends entscheiden sollte.

Die schönen Melodieen dieser Tänze verfolgten mich, als ich mich zufällig wieder vor dem Vorhang befand, wohinter der Redakteur kreiste. Kaum hatte ich einige Augenblicke gelugt, als mir, gerade wie vorhin, jemand die Augen zuhielt. Als ich abermals de Knapp hinter mir fand, sagte ich ihm: „einen Witz dürfe man kaum wiederholen, keinen aber gewiß niemals.“ Und da de Knapp nicht viel Deutsch versteht, übersetzte ich es ihm flämisch noch einmal mit den Augen. „Entschuldigen Sie, mon cher,“ stotterte er, „aber Frl. Ambrosia warten zur Polonaise.“ Jetzt aber gewahrte ich erst meine schlimme Lage. War es denn nicht derselbe Tanz, den ich Beda versprochen? Andrerseits wie würde mir Ambrosia je verzeihen? Wird sie nicht die Liebespfeile, mit denen sie mich jetzt bestürmt, späterhin in kritische Aqua Toffana eintunken, mich heruntermachen nach Noten? Ein Blick auf Beda und ich ließ den Lorbeer fahren und griff ihre Hand zum Tanz. Freund, du weißt, viel vertrag' ich, Schmerzen wie Champagner, — aber sich in solcher Musik an solcher Seite zu ergehen, auf Strahlenfittigen mit solchem Mädchen durchs Blau zu schweben, — kaum hielt ich mich vor Schwindel. Wohl hütete ich mich auch, an Chopin zu erinnern, damit sie mich nicht wie einen Verbrecher aus der einsamen seligen Höhe herabstürze. Als sie mich aber fragte, ob sie mir das Bild zeigen dürfe, griff ich mechanisch zu. Das Bild war trefflich gemalt, der Kopf bis auf den revolutionären Zug um Chopins Mund beinahe ähnlich, die Gestalt eher etwas zu groß. Den Körper etwas zurückgebogen, bedeckte er sich das rechte Auge mit der Hand, das andere starrte kühn in das Dunkel: im Hintergrunde spielten Blitze und gaben dem Ganzen die Beleuchtung. „Gut,“ sagte ich, vielleicht etwas scharf denn sie drang in mich, ob mich das Bild vielleicht an eine trübe Vergangenheit erinnere. „Nein,“ antwortete ich, „eher an die Zukunft.“ Hart und stumm schritt ich fort. Ambrosia, die ohne Tänzer neben de Knapp sitzend mit zuckenden Lippen zugesehen, entfernte sich eilig. Kurz darauf flüsterte de Knapp

Beda etwas ins Ohr; sie ward bleich und entschuldigte sich, daß sie nicht weiter tanzen könne. Mein Befremden kannst du ermessen! Der Anblick de Knapps gab mir aber meinen ganzen Humor wieder; ja, als er nach Beendigung des Balls nicht weit von mir gegen einen Dritten etwas von „unanständigem Benehmen gegen die Töchter des Hauses" fallen ließ, forderte ich ihn ohne weiteres, natürlich auf Schuß. Denke dir aber, was ich von Euseb höre, der mich mit geheimnisvollem Wesen in eine Nische zieht und erzählt: „an seinem Korb wäre ich schuld; der Vater Redakteur hätte Beda ausdrücklich verboten, mit mir (Florestan) zu tanzen, da ich ein Erzromantiker, ein Drei-Viertel-Faust sei, vor dem sich zu hüten wie vor einer Lisztschen Komposition, — Beda uns aber wahrscheinlich unsrer großen Ähnlichkeit wegen verwechselt und ihm den Korb gegeben, der eigentlich mir bestimmt, — daher das plötzliche Abtreten Bedas, die von de Knapp nach dem Willen des Vaters vom wahren Bestand der Sache unterrichtet worden" ꝛc. Und dieser Redakteur, dieser phantasielose Zopf, dessen kritisches Stimmgabelverfahren ich der Welt noch einmal aufdecken will, macht mir auf der Treppe noch den Antrag, daß ich ihm etwas für seine „Neuste" über die eben gehörten Tanzmusiken liefern möchte, versichert mir, daß er mich an sein Haus (an Ambrosia, der ein Mann fehlt, natürlich, da sie schon einer ist) zu ketten wünsche u. dgl. Jeanquirit, daß ich ihm etwas Dumpfes antwortete, wäre zu erwarten gewesen; daß ich aber Bedas wegen wie ein Lamm vor ihm stand und nichts sagte, beim Himmel, verzeihe ich mir nie. Und doch hat an allem nur Chopin die Schuld.

Fl.



Nachschrift. Wie ich's vorausgesehen! — Nr. 37 der „Neusten" enthält eine Recension unsers Carnavals: „das wären einmal wieder Zwiebelmonstra, bei denen man vor lauter Mitleid nicht zum Weinen kommen könne: — Komponisten sollten ihre Werke doch erst die Linie passieren lassen, ehe sie entstöpselten, — sollten nicht denken, daß, wenn sie ihren Nullen von Gedanken Schwänzchen anhingen, gleich Neunen daraus würden" 2c. —

NB. De Knapp hat sich in voriger Nacht aus dem Staube gemacht.

Aus den Büchern der Davidsbündler.

Der alte Hauptmann.

Als gestern der Sturm so wütend an meine Fenster schlug und klagende Leiber durch die Lüfte zu tragen schien, kam mir recht zur Stunde dein Bild, alter poetischer Hauptmann, vor die Seele und ließ mich alles draußen deinethalben vergessen.

Schon im Jahre 183* hatte sich, kaum wußten wir wie, in unserm Kreise auch eine schmächtige würdige Figur eingefunden. Niemand wußte seinen Namen, niemand fragte, woher er kam, wohin er ging: der „alte Hauptmann" hieß er. Oft blieb er wochenlang aus, oft kam er täglich, wenn es Musik gab, setzte sich dann still, als würde er nicht gesehen, in eine Ecke, drückte den Kopf tief in die Hände und brachte dann über das, was eben gespielt war, die treffendsten tiefsinnigsten Gedanken vor. „Euseb," sagte ich, „es fehlt uns gerade ein Harfner aus W. Meister in unserm wildverschlungenen Leben, wie wär's, wir nähmen den alten Kapitän dafür und ließen ihm sein Inkognito."

Lange Zeit behielt er es auch. Doch, so wenig er über sich sprach, ja wie er auch jedem Gespräche über seine Verhältnisse sorgfältig auswich, so stellte sich nach allen Nachrichten so viel fest, daß er ein Hr. v. Breitenbach, ein aus *schen

Diensten verabschiedeter Militär mit so viel Vermögen, als er gerade brauche, und so viel Liebe zu den Künstlern, daß er für sie auch alles hingeben könnte. Wichtiger noch war, daß er teils in Rom und London, teils auch in Paris und Petersburg gewesen, meistenteils zu Fuß, wo er die berühmtesten Musiker sich angesehen und gehört, daß er selbst Beethovensche Konzerte zum Entzücken spiele, auch Spohrsche für die Violine, die er auf seinen Wanderungen inwendig an den Rock angebunden immer bei sich hatte. Überdies male er alle seine Freunde in ein Album, lese Thukydides, treibe Mathematik, schreibe wundervolle Briefe ꝛc.

An allem war etwas wahr, wie wir uns bei genauerem Umgang überzeugten. Nur was die Musik betrifft, so konnten wir nie etwas von ihm zu hören bekommen, bis ihn endlich Florestan einmal zufällig belauscht hatte und, nach Hause gekommen, uns im Vertrauen sagte: „greulich spiel' er und habe ihn (Fl.) sehr um Verzeihung zu bitten für sein Lauschen. Es sei ihm dabei die Anekdote vom alten Zelter eingefallen, der eines Abends mit Chamisso durch die Straßen Berlins spazierend in einem Hause Klavier spielen gehört und zugehört, nach einer Weile aber Chamisso beim Arm genommen und gesagt: ‚Komm, der macht sich seine Musik selbst.'" Und natürlich genug, daß ihm alle sichere Technik fehlte. Denn wie sein tiefpoetisches Auge alle Gründe und Höhen der Beethovenschen Musik zu erreichen vermochte, so hatte er seine musikalischen Studien nicht etwa mit einem Lehrer und mit Tonleitern begonnen, sondern gleich mit dem Spohrschen Konzert, die Gesangsscene geheißen, und der letzten großen B dur-Sonate von Beethoven. Man versicherte, daß er an diesen beiden Stücken schon gegen zehn Jahre lang studiert. Oft kam er auch freudig und meldete, „wie es nun bald ginge, wie ihm die Sonate gehorchen lernte und wie wir sie bald zu hören bekommen sollten", — manchmal aber auch niedergeschlagen, „daß er, oft schon auf dem Gipfel, wieder herunterstürze, und daß er doch nicht ablassen könne, von neuem zu versuchen."

Sein praktisches Können mochte also mit einem Worte nicht hoch anzuschlagen sein, desto höher war es der Genuß, ihn Musik hören zu sehen. Keinem Menschen spielte ich lieber und schöner vor, als ihm. Sein Zuhören erhöhte; ich herrschte über ihn, führte ihn, wohin ich wollte, und dennoch kam es mir vor, als empfing' ich erst alles von ihm. Wenn er dann mit einer leisen klaren Stimme zu sprechen anfing und über die hohe Würde der Kunst, so geschah es wie aus höherer Eingebung, so unpersönlich, dichterisch und wahr. Das Wort „Tadel" kannte er gar nicht. Mußte er gezwungen etwas Unbedeutendes anhören, so sah man ihm an, daß es für ihn gar nicht existiere; wie in einem Kind, das keine Sünde kennt, war in ihm der Sinn für Gemeines noch gar nicht erwacht.

So war er jahrelang bei uns aus- und eingegangen und immer wie ein überirdisches gutes Wesen aufgenommen worden, als er vor kurzem länger als gewöhnlich außen blieb. Wir vermuteten ihn auf einer größern Fußreise, wie er deren zu jeder Jahreszeit machte, als wir eines Abends in den Zeitungen lesend seine Todesanzeige fanden. Eusebius machte hierauf folgende Grabschrift:

Unter diesen Blumen träum' ich, ein stilles Saitenspiel; selbst nicht spielend, werde ich unter den Händen derer, die mich verstehen, zum redenden Freund. Wanderer, eh' du von mir gehst, versuche mich. Je mehr Mühe du dir mit mir nimmst, je schönere Klänge ich dir zurückgeben will.

Musikfest in Zwickau.

Am 12. Juli 1837.

„Bester Kapell- und andrer Meister," sagte ich auf der Hinfahrt zum Fest, „hätt' ich doch nie gedacht, daß dieses kleine Zwickau, trotz seiner alphabetischen Auszeichnung, eine der letzten Städte im Cannabich[1]) zu sein, beim Himmel

1) Nämlich in dessen „Geographie".

vielleicht die sechste in der Welt ist, die den Paulus aufführt, und nicht etwa halb oder zwei Siebentel, wie Berlin, sondern ganz, wie es echten Zwickauern ziemlich." Und wie denn die ganze Gegend heiter und gesprächig stimmt, so vollends einen, der einige Augenblicke gewiß einmal ihr jüngster Bewohner war, d. h. der in selbiger Feststadt zu seiner Zeit geboren; daher man in diesen Zeilen vergebens auf scharfe Kritik passen mag, sondern auf die lindeste, hingebendste, die je ein Musikfest veranlaßt, was viel sagen will.

Die Aufführung geschah also zum Besten der Sanct Marienkirche, in der sie auch stattfand. Eines der merkwürdigsten Gebäude in Sachsen, dunkel und etwas phantastisch von Aussehen, ist es, wenn auch nicht im reinsten Stil gehalten, doch von einem nicht gemeinen Meister, teilweise von einem großartigen Sinn erdacht worden. Ein Schiff mit hohen sich in die Decke ausweitenden Säulen, ein großer Altarplatz mit Bildern von Lucas Cranach, auf dem das Orchester aufgerichtet war, rechts und links allerhand Gemälde und kirchliche Seltenheiten, vergoldete Schnitzarbeiten, alte aufbewahrte Fahnen aus Kriegszeiten, — alles weniger überladen als vielleicht vernachlässigt und hier und da wohl mit mächtiger Spinnewebe überzogen, so daß eine Ausputzung und Verschönerung der Kirche an der rechten Zeit scheint. Wie aber der Ort, wo wir Musik hören, von größtem Einfluß auf Stimmung und Empfänglichkeit ist, so durfte ich das nicht unerwähnt lassen.

Viele Jahre liegen dazwischen von heute bis dahin, wo der Berichterstatter in der nämlichen Kirche eine Aufführung des „Weltgerichts"[1]) stehend accompagnierte am Klavier und er mitten im Getümmel der Instrumente keine Zeit hatte zu untersuchen, wie sich die Musik in diesen Hallen ausnähme; heute aber, kaum war der Choral begonnen, fiel ihm die

1) Diese Aufführung des Schneiderschen „Weltgerichts" fand nach Wasielewski („Robert Schumann", S. 13) um das Jahr 1821 statt und war von Schumanns erstem Musiklehrer, dem Organisten Johann Gottfried Kuntsch (1775—1855) veranstaltet.

ruhige wellenförmige Ausbreitung des Tones ganz besonders auf, und ich wüßte in Sachsen keine für Musik günstiger gebaute. . . . .

Vom Eindruck auf das Publikum zu reden, das aus ungefähr 700 Köpfen, meistens Fremden, bestand, so schienen besonders die einfachen Choräle zu ergreifen. Im übrigen kann man sich denken, daß viel von „Gelehrtheit der Musik, strengem Generalbaß" und endlich von der „großen Länge" die Rede war, in welchem letztern Punkt ihnen auch nicht gerade zu widersprechen, worüber zu reden aber an einen andern Ort gehört.

Nach dem Schluß, abends 7 Uhr, holte der Dirigent Mendelssohns Bild aus seiner nahen Wohnung, das schnell von Hand zu Hand ging, und man gedachte des Meisters mit den höchsten Lobsprüchen.

Kirchenaufführung in Leipzig.

Am 26. Juli 1837.

. . . .

Mit ganz besonderem Dank gegen den Dirigenten müssen wir aber die Aufführung der neuesten Messe von Cherubini erwähnen, eines der Werke, von denen der Buchstabe auch nicht einen entfernten Begriff beibringen kann. Nenne man es hochkirchlich, wundersam, so sind dies noch alles keine rechten Worte für den Eindruck, den es im Ganzen, aber besonders in einzelnen wie aus den Wolken klingenden Stellen macht, wo es einen schaurig überläuft; ja was selbst weltlich, kurios, beinahe bühnenartig klingt, gehört wie der Weihrauch zum katholischen Ceremoniell und wirkt auf die Phantasie, daß man den ganzen Pomp eines solchen Gottesdienstes vor sich zu haben glaubt. An harmonischer Kunst übertrifft die Messe sogar sein Requiem in C moll, obgleich dies in anderer Beziehung ohnegleichen in der Welt dasteht. Des Merkwürdigen und Mächtigen enthält aber, wie gesagt, auch die Messe so

viel, daß man sich alles Einzelne nur mit der Partitur, die ich leider noch nicht erlangt, wieder vergegenwärtigen könnte. Wie der einzelne Künstler seine „schönen Tage“ hat, wo ihm nichts mißlingt, so auch die Masse; und wie an demselben Morgen kein Flecken den blauen Himmel draußen störte, war auch der Vortrag der Messe klar und schön. Den An- und Ausführenden gebührt daher der lebhafteste Dank für den milden und künstlerischen Zweck, den sie diesmal in seltener Vereinigung erreicht haben. —

Lied und Gesang.

. . . .

Der Gott und die Bajadere, von Goethe. — Ritter Toggenburg, von Schiller. — Die Braut von Korinth, von Goethe. — Sieben Gedichte aus den Bildern des Orients und der Frithjofssage. — Hymne, von Rellstab. — Drei Gesänge, von Goethe. Sämtlich komponiert für eine Singstimme mit Pianoforte von Bernhard Klein.[1])

Heft 1—6 der nachgelassenen Balladen und Gesänge.

Wenn Löwe fast jedes Wort des Gedichtes charakteristisch ausmalt in der Musik,[2]) so zeichnet B. Klein seinen Gegenstand, gleichviel welcher es sei, nur in den nötigsten Umrissen hin, in einer Einfachheit, die oft unglaublich wirkt, oft aber auch beengend und quälend. Einfachheit macht das Kunstwerk noch nicht und kann unter Umständen ebenso tadelnswert sein, als das Entgegengesetzte, Überladung; der gesunde Meister aber nutzt alle Mittel mit Wahl zur rechten Zeit. So mag der Gott und die Bajadere, dieses schön-menschlichste aller Gedichte, was dessen ruhige, großartige Stellen betrifft, kaum würdiger aufgefaßt werden, als es B. Klein gelungen

---

1) 1793—1832.

2) Vorher ging eine Besprechung des Löweschen Balladen-Cyklus „Esther“ Op. 52.

ist. Wo die Dichtung aber sinnlicher, malerischer, indischer wird, bleibt die Musik meistens zu ungefällig zurück; man will dann mehr, weichen fleischigen Ton; im gleichen Grad, wie hier Franz Schubert, Löwe und viele der neueren oft zu materiell auftragen, thut es Klein zu wenig, und, wo er gezwungen es möchte, ohne Freiheit und Lust. Denke man sich nur an manchen Stellen die bedeutenden Worte weg und man findet oft fast nichts als allgemeine Harmonieen, gewöhnliche Rhythmen und Melodieen. Diese Hartnäckigkeit, mit der wir in Kleins Kompositionen alle materiellen Mittel vernachlässigt sehen, beiseite gelassen, empfängt man, wie wir versichern können, in den beiden Goetheschen Balladen zwei höchst edle ihres Schöpfers würdige Dichtungen, an denen sich der Komponist sichtlich selbst gelabt haben mag. Und wenn er vom Genie, das Höhe und Tiefe zugleich, nur einen Teil an der letztern hat, so erhebt er sich namentlich am Schluß von Mahadöh, gleich wie der Gott mit der Bajadere selbst, daß man der seligen Erscheinung, die sich mit dem Äther vereint, noch lange und tiefergriffen nachschaut.

Ebenso schmucklos und ruhig wird uns die Geschichte vom Toggenburg erzählt: einzelne Stellen stehen sogar still. Um zu wirken, bedarf die Musik der Belebung durch zarteste Deklamation, wie sie dem Vortrage B. Kleins so eigen gewesen sein soll. Die Musik an sich bietet nichts Besonderes.

Unter den sieben Gesängen zeichnet sich der fünfte durch den unvollkommenen Schluß aus: ein Hindeuten auf etwas Zukünftiges, wie es das Gedicht ausspricht. Von den orientalischen Bildern von Stieglitz verlangte ich mehr Reiz, Wärme, Neuheit, dagegen die starren Tegnerschen Sagen um so eigner anklingen werden.

Die Hymne von Rellstab beginnt der Komponist in G moll und schließt in As dur, gleich als ob, wie in dem Gedicht, die Stimmung eine höhere würde. Im übrigen war das Gedicht kaum zu verfehlen, aber auch nicht tiefer aufzufassen.

In den letztangeführten Goetheschen Liedern scheinen mir das zweite und noch mehr das letzte vortrefflich, dagegen ich in Mignons Lied „Kennst du das Land“, wenn nicht die schmerzliche Innigkeit, doch alle Grazie vermisse, die uns aus den Worten wie aus einem himmlischen Gesichte entgegenströmt.

Bilder des Orients von H. Stieglitz, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte komponiert von Heinrich Marschner.

Werk 90.

Bilder sind es, die du hier empfängst, lieber Leser, — Bilder in silbernen und goldenen Rahmen, darauf du die Liebesgeschichte zwischen Rose und Nachtigall sehen kannst, oder Hafis' seligschauende Gestalt, oder ziehende Karawanen, oder schnaubende Maurenrosse. Schon die Gedichte wie aus einem morgenländischen Quell über Ananasfrüchte hinfließend, und der Sänger fing die Flut in köstlichen Schalen auf! Erlabe sich jeder an solcher Musik, an solchem Doppelleben in Sprache und Musik; hier lebt und flüstert alles, fühlt sich jede Silbe, jeder Ton; zwei Meister begegneten und verstanden sich. Im ersten Liede stehst du vor Fitnes Zelt in liebeglühender Erwartung. Im zweiten losen die Husseiniten, „wer Turans Mörder sich dürfte rühmen“; im dritten wird Jussuff Turan rächen. Dann will Fitne den erschlagenen Geliebten mit ihren Küssen erwecken, — ein Gesang so schmerzlich, so wahr; die Töne sind wie fallende Thränen. Im fünften aber steht Maisuna am Brunnen und harrt auf den Geliebten, — und wie sie seines Besitzes gewiß ist, so giebt es auch die Musik fest, mild, dabei immer orientalisch wieder. So scheint sich, wo man nur aufschlägt, Reiz, Frische, Eigentümlichkeit und Schönheit dieser Lieder nach allen Seiten hin zu steigern, daß ich nicht weiß, welchem einzelnen der Preis gebühre. Ehre also dem Meister!

Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte: Worte von G. Keil, Musik von Ferdinand Stegmayr.[1])

Werk 13.

Das ausländische Gesinge aus dem Feld zu schlagen und die Liebe des Volkes zur wahren, d. h. zu der Musik, die natürliche, tiefe und klare Empfindungen kunstgemäß ausspricht, wiederum zu beleben, bedarf es vor allem der Pflege und Schützung unsers guten deutschen Liedes. Wie wenig es uns überhaupt an Liedern fehlt, weiß jeder; man könnte ganz Deutschland alljährlich damit überbauen. In dieser Unzahl aber nichts zu übersehen, wer vermöchte das und wie vieles des Bescheidenen mag hier verborgen geblieben sein! Sei hiermit also der Lieder von Stegmayr gedacht, die, wie sie aus einem innigen Herzen kommen, diesen Ursprung nirgends in ihrer Wirkung verfehlen können. Eben nur ein Deutscher kann solche heimliche trauliche Lieder machen. Dazu singen sie sich, sozusagen, von selbst; nichts was da aufhielte oder in ein gelehrtes Erstaunen setzen wollte. Gedanken eines Glücklich-Liebenden, Seligkeit des Kusses, ein Lied in der Nacht, eines im Frühling, eines der Spinnerin, zuletzt ein deliciöses Ständchen, alles in hübschen Worten, von der Musik belebt und verschönt. Ebenso hält sich die Begleitung wie vom alten Triolenschlendrian, so von ultraromanesker Malerei frei und tritt, je nach den Worten, zurück oder mehr vor. Im letzten Lied, das ich eben deliciös nannte, fällt nur der plötzliche Rückgang in die anfängliche Tonart am Schluß auf; es hätte gewiß viel bedeutsamer in Des dur geschlossen. Unwillkürlich schlägt man aber auf der letzten Seite um, ob nicht noch mehr Lieder kommen; mit andern Worten, wir bitten um viele noch.

1) 1803—1863.

Sechs Gedichte aus Wilhelm Meister von Goethe, für eine Singst. mit Begl. des Pfte. komp. von Joseph Klein.
Das Schloß am Meere und der Wirtin Töchterlein, zwei Balladen von Uhland, für eine Singst. mit Begl. des Pfte. komp. von Joseph Klein.

Soll ich es gleich gestehen, so scheint es mir als ob sich der Komponist noch zu sehr vor seinem Gedichte,[1]) als ob er ihm wehe zu thun fürchte, wenn er es zu feurig anfaßte; daher überall Pausen, Stockungen, Verlegenheiten. Das Gedicht soll aber dem Sänger wie eine Braut im Arme liegen, frei, glücklich und ganz. Dann klingt's wie aus himmlischer Ferne. Sind aber noch formelle Rücksichten zu nehmen oder fehlt es gar an Sympathie, so kömmt nichts Beglückendes zu Stand, was es doch sein soll. Dieses Eckige im Einzelnen, das dem Eindruck des oft gründlich aufgefaßten Ganzen in den obigen Gesängen überall im Wege steht, wird noch durch den Übelstand vermehrt, daß der Komponist in kleinen zwölf Zeilen kurzen Liedchen zu oft den Takt wechselt. Wozu solche Maßregeln? Folgt denn etwa in den Wilhelm Meister-Liedern ein Hexameter nach einer dreifüßigen Jambuszeile und ist's nicht vielmehr der regelmäßigste Pulsschlag eines Dichterherzens, wie es freilich nur eines auf der Welt gegeben hat? Sodann beleidigt mich, daß im „Kennst du das Land" das ausdrucksvolle „dahin" von den meisten Komponisten so leicht, wie ein Sechszehntel genommen wird. Gewiß soll es nicht, wie z. B. in der Jessonda, gewiß aber inniger und bedeutender accentuiert werden, als man es in den meisten der bekannten Kompositionen findet. Was aber noch schlimmer, überhaupt kenne ich, die Beethovensche Komposition ausgenommen, keine einzige dieses Liedes, die nur im mindesten der Wirkung, die es ohne Musik macht, gleichkäme. Ob man es durchkomponieren müsse oder nicht, ist eins; laßt es euch von

1) „scheue" ist hier wohl einzuschalten; vielleicht wollte Sch. auch das Wort „fürchte" hierher mitbezogen wissen.

Beethoven sagen, wo er seine Musik her bekommen. Unter den übrigen Liedern aus W. Meister scheinen mir das zweite und fünfte die bedeutendsten, dagegen ich Philinens Lied für mißlungen halte.

Die beiden sinnverwandten Uhlandschen Balladen sind wohl angelegt und enthalten einzelne schöne Stellen. In der zweiten wagt der Komponist einen Kampf mit Löwe. Der Gedanke, das Lied mit dem Gaudeamus igitur anfangen zu lassen, wäre zu loben, wenn es nicht der Deklamation der Worte hier und da im Wege stünde. Die erste Hälfte der Antwort der Wirtin gefällt mir durchaus, die zweite scheint mir unpassend. Wahrer Schmerz schreit nicht, selbst bei niederen Menschen nicht. Um wie viel zarter hätte Hr. Klein die zweite Hälfte wie die erste, nur in Es moll, singen lassen können. So ist auch, dem Ausdruck des Gedichtes entgegen, der Schmerz des ersten Burschen viel tiefer in der Musik, als der der Übrigen. Löwe hat uns hier ein Meisterstück geliefert, wie denn das Vergleichen der beiden Kompositionen viel Lehrreiches und Anziehendes darbieten muß.

. . . .

Für Pianoforte.

Sechs Lieder ohne Worte von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Drittes Heft. Werk 38.

Wir schicken dem Hefte getrost eine Anzeige ohne Worte nach. Über einen Rosenbusch, der ringsum blüht und duftet, über ein Auge, das glücklich in den Mond aufsieht, kann niemand in Zweifel sein, daß es so ist. Von den ältern Liedern unterscheiden sich diese jüngsten nur wenig und stehen, wie jene, zwischen Gemälde und Gedicht, daß sich leicht Farben und Worte unterlegen lassen, spräche die Musik nicht hinlänglich für sich. Wenn sie nun sämtlich Kinder einer blühenden Phantasie, so geschieht es doch wohl der treusten Mutter, daß sie bewußt oder unbewußt eines oder das andere bevorzugt,

und daß es andere merken. So möchte ich glauben, das zweite Lied und dann das Duett am Schlusse seien auch die Lieblinge des Dichters, dann auch das fünfte, das leidenschaftlicher ist, wenn man so von den seltneren Wallungen eines schönen Herzens sagen kann. Am wenigsten gefällt mir das vierte, obgleich es gerade das behaglichste, aber mehr prosaischer Natur, mehr wie auf weichen Kissen, als wie draußen unter Blüten und Nachtigallen ausruht. Beim „Duett“ ist es mir nicht recht, daß diese reiche deutsche Sprache kein Wort hat, um so etwas ungeziert auszudrücken; Liebende sind es aber, die hier reden, leise, traulich und sicher.

Kammermusik.

Duos.

Der gütige Leser erhält mit dem Folgenden den Anfang einer Übersicht der neuerschienenen Kammermusik. Zu bedauern ist freilich, daß Redaktionen nicht zugleich Könige, die nur zu winken brauchen nach einer Kapelle und nicht nötig haben, die Stimmen im Kreise um sich zu legen und das Beste, alles sich herauszusuchen. Wenn Schreiber dieses also deshalb manches im Detail übersehen hat, so spricht er bei denen, welchen es geschehen, im voraus um Nachsicht an, wie sie auf seine rechnen können, sollten sie z. B. ein Beethovensches B dur-Trio u. dgl. geschrieben haben. Wir fangen mit den Duos an.

Fr. Kücken,[1] zwei Duos in Sonatenform für Pianoforte und konzertierende Violine (oder Violoncello oder Flöte). W. 13. — M. Hauptmann, drei Sonaten für Pianoforte und Violine. W. 23. — J. P. E. Hartmann,[2] große konzertierende Sonate für Pianoforte und Violine. W. 8. — Joseph Genischta, große Sonate für Pianoforte und Violoncello (oder Violine). W. 7.

Hr. Kücken ist, seinen Duos nach, ein glatter, freundlicher junger Mann, dem man nichts anhaben kann, und

---

1) Der bekannte Liederkomponist, 1810—1882.

2) Dänischer Opernkomponist, geb. 1805.

schüttelt's aus den Fingern. In Leichtigkeit der Form und Melodie streifen die Sonaten an Reißigers Kompositionen in dieser Art, der indessen bei weitem besser erfindet und mehr auswählt. Die Form ist eine alte gewöhnliche: C dur, G dur, ein wenig A moll, C dur; die Melodie hält sich zwischen deutscher Prosa und Bellinischer Weichlichkeit; namentlich klingen im ersten Satz in Nr. 2 die weltberühmten Triolen aus dem Montecchi-Finale doch zu mächtig hindurch. Dem Scherzo fehlt alle Feinheit des Witzes, dagegen er sich im sogenannten „à la Russe“ mit Geschick und Natürlichkeit auszudrücken versteht. Die Oktaven auf S. 11 Syst. 4 sind gehörige und hoffentlich Druckfehler. Zusammengenommen: die Sonaten werden jungen Talenten weder viel nützen noch schaden, jedenfalls sie unterhalten.

Bei den drei folgenden Sonaten befinde ich mich in einiger Verlegenheit, weil ihr Komponist früher einige Sonaten für Klavier und Violine geschrieben, mit denen sich die neuern, meiner Meinung nach, nicht wohl messen können. Liebt jemand Reinheit und Unverfälschtheit der Gedanken, so glaube man es vom Referenten. Weist aber jemand auch alles zurück, was die Sache etwas interessanter machen könnte, so darf es ihn nicht wundern, wenn man sich eben weniger dafür interessiert. Das Genie kann der Schönheitsmittel entbehren, das Talent benutze sie aber alle. Es ist jene Simplicität ein trockener Seitenweg, zur ursprünglichen Klassicität der Haydn-Mozartschen Periode zurückzugelangen. An dem größern Reichtum der Mittel der neuern Zeit liegt es aber sicher nicht, daß keine jenen ähnliche Meister entstehen, wohl aber an deren falscher Benutzung, und dann an hundert anderen Ursachen; vorzüglich muß man gleich als Mozart auf die Welt kommen. So finden wir denn hier die Sonate, wie das Instrument, in ältester Weise behandelt, und ist die Komposition freilich deshalb so leicht worden, daß sie leidliche Spieler vom Blatt verstehen. Wollte der Komponist aber überhaupt zur Bildung mittlerer Geister schreiben, so hätte er lieber

Sonatinen geschrieben, die weniger Raum eingenommen und dasselbe genützt haben würden. Dies alles hindert aber nicht zu erklären, daß die Sonaten viel gute Musik enthalten. Es ist etwas Ausgelerntes, was man überall gewahren kann, es ist der ruhige Fluß der Formen, bewegt er sich auch in einem breiten und nicht zu tiefen Bette, die Sicherheit der Erfindung, sangbare, natürliche Melodie, äußerste Korrektheit, die sich nur einmal (Sonate 1, S. 11, vorletzter Takt) eine kleine Kühnheit erlaubt. Die schwungvollste unter den drei Nummern scheint mir die dritte, namentlich in der Mitte des letzten Satzes; auch das Andante dieser Nummer nimmt mehr für sich ein. Wäre es, daß diese Zeilen den tüchtigen Künstler aus einer zu stoischen Gleichgültigkeit gegen den Zeitumschwung rissen und er sich an ergiebigen Lebens- und Kunstquellen Kraft zu neuen Werken hole: Kenntnisse, Bildung besitzt er genug.

Die Sonate des Hrn. Hartmann ist eine Arbeit, die einem Freude bereitet: sie hat nichts Außerordentliches, aber Ordentliches immer; alle Kräfte wirken in einer natürlichen Spannung, daß man sich bis zum Ende angezogen fühlt, ja das Interesse wächst von Satz zu Satz und auf den letzten Seiten geht es einmal recht mutig und sicher in die Höhe. Der erste Satz gefällt sich in jener spielenden Art des Ernstes, wie wir etwa an Hummelschen Kompositionen gewohnt sind. In der Form merkt man die Absicht nach alter Gesetzmäßigkeit, weshalb sie auch korrekt und bündig worden. Frei gehen lassen kann er sich noch nicht. Das Scherzo hat Leben, die Nachahmungen darin geschehen mit Natürlichkeit; vor allem gelungen in Melodie und Stimmenführung ist das Trio. Das Andante scheint mir zu seiner Länge nicht interessant genug, ist aber brav und ehrlich gemeint. Der letzte Satz nähert sich dem Charakter der Onslowschen; dem ersten Thema wünschte ich mehr Eigentümlichkeit und Grazie; desto erfreulicher geht es im Mittelsatz mit seinen geschickten Wendungen und Nachahmungen von statten. Die beiden letzten Seiten halte ich, wie gesagt, für das Freiste und Schwungvollste in der Sonate.

Lange ist mir aber keine Komposition vorgekommen, von der ich beim ersten Blick in das Heft so wenig gehalten und die ich nach genauerer Prüfung so liebgewonnen hätte, als die Sonate von Genischta, ein so klares Gemüt und Talent spricht sich darin aus, das von einem Unterschied zwischen gut und schlecht kaum etwas zu wissen scheint und instinktmäßig immer das Erstere trifft. Sie ist durchaus lyrisch, empfindungsvoll, glücklich in sich, daß man keine Wünsche mehr hat: ein musikalisches Stillleben. Nur einmal hätte ich gemocht, daß der Komponist den höhern Aufflug fortgesetzt, zu dem er sich schon angeschickt; es ist auf der 19ten Seite. Seinem anspruchlosen Charakter gemäß kehrt er aber gleich von selbst wieder auf die grüne, feste Erde zurück und erfreut auch so. Nimmt man die Violine zur Begleitung, so würde man den schönen Tenorcharakter vermissen, wie er dem Violoncell eigen; überhaupt scheint mir die Sonate gleich von Haus aus nur mit Cello gedacht. Eine nähere Entwickelung bedarf das Werk nicht; es liegt so offen da, daß man über seine Giltigkeit keinen Zweifel haben kann.

Trios und Quartette.

Anton Halm,[1]) großes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. W. 57. — W. Taubert, 1stes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. W. 32. — W. Taubert, 1stes Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello. W. 19. — C. G. Reißiger, 3tes großes Quartett für Pianoforte, Violine, Alt und Violoncello. W. 103.

Ein deutlicheres Beispiel des besten Willens nach höherem Aufflug, bei gründlichstem Festsitzen auf prosaischem Boden, wie es das erste Trio oben zeigt, giebt es schwerlich auf der Welt noch einmal. Manchmal, gesteh' ich es, kam mir etwas Lachen an, wie über Einen, der mit angeschnallten Schlittschuhen forthumpelt über miserables Pflaster, öfter aber eine

1) 1789—1872.

Art Rührung über die ungleiche Verteilung der Glücksgüter und wie ein so Fleißiger sogar nichts erhalten aus der Hand der obersten Göttin, — Einer, der es besser machen möchte als Beethoven, als alle zusammen. Wahrhaftig, es kann kaum ein kurioseres Trio geben. Man findet hier vieles, große Intentionen neben possierlichen Sprüngen, Anwandlungen von Eleganz bei vollkommner Körperungelenkheit, geheime Andeutungen neben offenliegenden Fadaisen, Beethovensche und Franz Schubertsche Einflüsse neben Wiener Leckereien, nur aber Phantasie nicht, nicht einmal das, was diese regelt, Geschmack. Nun denke man sich das ästhetische Malheur, das es setzt; ja es verfolgt den Komponisten so augenscheinlich, daß er sogar blind gegen das Gelungenere ist, wie auf S. 44, die doch geschmackvoll angeordnet ist und die er nun gerade nicht wiederholt, während er sonst alles in den Dominanten nachtransponiert. Und dennoch kann man dem Trio nicht böse sein. Es gesteht sein Unvermögen zu gutmütig, will nicht täuschen, nicht schmeicheln, nur geduldet und in seinem guten Willen anerkannt werden; und dies geschehe ihm auch. Die Natur müßte zerbersten, wollte sie lauter Beethovens gebären. Das Beste im Trio ist übrigens, bis auf die Menge Schnörkeleien, das Adagio. Man sehe sich das Kuriosum selbst an.

Über das Trio von Taubert kann man nach Lust und Überzeugung reden, da (ebenso wie im vorigen) die Klavierstimme zugleich eine Partitur ist; — weniger über das Quartett, obgleich ich es vom Komponisten selbst, aber schon vor geraumer Zeit vortragen hörte. Das Trio stell' ich denn bei weitem höher in Arbeit, Erfindung, Originalität, in allem, so flüchtig es auch empfangen und wiedergegeben scheint. Es ist ein Ganzes und wird in allen Sätzen wie durch einen innern Knoten zusammengehalten, wie man es nur in den besseren Werken antrifft. Wenn man in früheren Kompositionen von Taubert oft eine fremde Anregung merken konnte, vor allem die Mendelssohns, so steht das Trio mehr unter Beethovenschem und Schubertschem Einfluß; letzterem schreib'

ich namentlich vieles im ersten Satz zu, der im ganzen Charakter wie in einzelnen Stellen an das Schubertsche Trio in Es dur anklingt, obwohl man es nicht gerade Note für Note nachweisen kann; dagegen im letzten Satz viel Beethovensches mit einläuft und im zweiten Hauptthema auch etwas aus der „Meeresstille“ ꝛc. von Mendelssohn. Ganz eigentümlich steht aber das Allegretto da, wie denn der Komponist eine glückliche Anlage zum Schalkischen wie zum Derb-Humoristischen hat, wobei ihm noch seine gründlichen Kenntnisse zu statten kommen, daß es auch immer als musikalische Arbeit interessiert. Es muß einem durchaus behagen dieses Allegretto, zumal es noch eine nationelle ausländische Färbung hat und mich an manches Lied in Moores Irish Melodies, die gerade vor mir liegen, gemahnt. Das Adagio ist von einem gewissen allgemeinen Charakter, wie man manche schöne Gesichter schon irgendwo gesehen zu haben glaubt. Der Hauptgesang läßt keine tieferen Spuren zurück: während man ihn aber hört, muß man ihn schön finden; von Wirkung sind auch die träumerischen wie herabträufelnden Accorde an manchen Stellen der Klavierbegleitung. Etwas, was in allen Sätzen günstig auffällt, sind die oft plötzlichen, aber immer glücklich eintretenden Rückgänge; so im ersten Satz auf Seite 9, im zweiten überall, im dritten S. 25, im letzten S. 34. Daß in jedem einzelnen ein entschiedener Grundton durchklingt, braucht man bei einem so weit gediehenen Komponisten nicht zu bemerken. — Über das Quartett getraue ich mir, wie gesagt, wegen Mangels einer Partitur keine Stimmfähigkeit zu. Der Eindruck nach des Komponisten Spiel war ein sehr freudiger, aber nicht, daß es den ganzen Menschen durchdrungen, erwärmt hätte, wovon ich nur das Scherzo ausnehme, das ihm immer in neuer Weise gelingt. In den andern Sätzen, verzeih' er mir, scheinen mir die Hauptmelodieen zu Anfang des ersten und letzten Satzes zu unbedeutend als Quartettmusik, und etwas handwerkmäßig mit der ewigen Ausbeugung nach der Dominante. Im Verlauf finden sich eine Menge Glanzstellen,

kräftige und gesunde Gedanken, wie sie nur eines trefflichen Künstlers würdig sein mögen. . . . .

Das Quartett von Reißiger dachte ich mir schon im voraus so, wie ich es gefunden habe: sehr unterhaltend, anmutig, melodisch, für Künstler ein Spiel, für Dilettanten keine Mühe. Man muß ein Kapellmeister und in immerwährender schöner Angst sein, beim Komponieren von reizenden Gräfinnen überlaufen zu werden, um sich die manchen leicht brillanten Partieen zu entschuldigen, die Reißigers Kompositionen als Kunstwerke nicht entstellen, aber doch herabsetzen. Wir sind überzeugt, Reißiger müsse ein Werk tiefern Gehaltes, eines, das über die kurze Spanne der Gegenwart hinaustöne, schreiben können, wenn er seine Spieler für das Einstudieren des Schwierigeren, Ernsteren nicht zu oft entschädigen wollte durch gewöhnliche Passagen, die ihnen den Beifall des Publikums sichern sollen. Wer ließe sich nicht gern applaudieren? Nur bleibe auch das Lob der strengern, nur auf das Edelste gerichteten Kritik in Ehren, und dieses würde sicherlich nicht fehlen ohne jenes sichtliche Beifallherausfordern. Man findet denn in diesem Quartette sehr Liebenswürdiges und Glückliches, einen leichten lyrischen Schwung, kurz alles, was man an Reißigers Kompositionen bereits Vorteilhaftes kennt. Der erste Satz ist schon dem Herkommen nach der gewichtigere; er befriedigt, läßt nichts zu wünschen übrig. Der besondere Anfang des zweiten Teiles hätte etwas Schöneres, Poetischeres erwarten lassen; die schnellen Eintritte des Hauptrhythmus erinnern an die in der Jupitersymphonie von Mozart. Das Scherzo hat etwas vorteilhaft Breiteres, als man gewöhnlich findet, und springt deshalb eigentümlicher heraus. Der Gesang im Trio ist schön, wenn auch bekannt und Weberisch. Etwas zu gedehnt scheint mir das Andante ungeachtet seines freundlichen Charakters; einer meiner Spieler meinte, der Komponist habe es gewiß in kürzerer Zeit erfunden, als man es spielen könne. Das Rondo hat keinen tieferen Wert, schließt aber heiter und guter Dinge ab. Daß das D moll und noch

ein neuer Rhythmus auf der vorletzten Seite erscheint, war nicht zu vermuten. Schwer ist das Quartett in keiner Stimme sehr. Das Klavier herrscht vor; namentlich beklagte sich mein Bratschist, daß er fast gar nichts zu thun habe. Der geehrte Komponist wolle ihn einmal recht in den Tiefen arbeiten lassen.

Kompositionsschau.

Konzerte für das Pianoforte.

Camill Stamaty, Konzert für das Pfte. mit Begl. des Orchesters (A moll). Werk 2.

Nur ein sehr fester, ja harter Charakter würde den Einfluß einer abstoßenden oder anziehenden Persönlichkeit auf das Urteil über deren Kunstleistungen gänzlich verleugnen können. In dem Grade daher, wie manche Werke zu verlieren scheinen, wenn wir ihre Schöpfer von Angesicht zu Angesicht sehen, gewinnen andere eben durch Bekanntsein mit dem Urheber. Man kömmt den Fehlern rascher auf die Spur, lernt sie mit den guten Eigenschaften in eine Verbindung bringen und kann so eher helfen und raten. Ist dies alles nun in einer Kunst, wo, wie in der unsern, so viel vom Vortrag abhängt, der Gewöhnliches oft so fein zu verdecken weiß, damit das Kostbare um so mehr glänze, so kann es nicht wundern, daß ich obiges Konzert, nachdem ich es vom Komponisten exemplarisch gut gehört, mit viel mehr Interesse betrachtete, als es vielleicht sonst der Fall gewesen.

Der junge Künstler, der heute zum erstenmal in diese kritischen Hallen eingeführt wird, aus einer griechischen Familie stammend, aber zu Rom geboren, lebte seit früher Kindeszeit in Paris. Daß ein lebhafter strebender Geist in einer Stadt, wo die politischen Häupter kaum rascher wechseln können, als die künstlerischen, noch etwas schwankt, unter welcher Fahne er seine Lorbeeren holen soll, ob unter der Aubers oder Berlioz', Kalkbrenners oder Chopins, kann ihm niemand zum

großen Vorwurf machen. Indes lernte unserer bei Reicha seinen ordentlichen Generalbaß und Kontrapunkt, und bei Kalkbrenner ein elegantes Klavierspiel. Damit aber nicht zufrieden setzte er endlich im letzten Herbste den langgefaßten Plan, deutsche Musik auf deutschem Boden zu hören, ins Werk und begann seine Studien unter meisterlicher Leitung[1]) aufs neue mit einem Fleiß, der den französischen Musikern sonst nicht eigen sein soll, und so mit Vorteil, daß sich spätere Kompositionen leicht genug von seinen älteren unterscheiden lassen werden. Vor einigen Wochen ging er wieder nach Paris zurück.

Das Konzert, über das wir heute einiges mitteilen wollen, Stamatys stärkstes Werk, dem Umfang und dem Inhalt nach, fällt, wie gesagt, in jene frühere Periode, wo der junge Künstler, noch nicht recht wissend, wem er angehört, oft poetisch zart, oft auch wild wie ein Chinese in die Saiten griff, höheren Gefühlen, die sich in ihm allerdings, und scheint es zum erstenmal zu regen anfingen, Luft zu machen. Phantasievoll, wie wir den Komponisten kennen, führt er uns so durch Täuschung und Wahrheit hindurch, bergauf bergab, immer atemlos, das Nächste überspringend, oft ermüdend, oft wegen seiner Tollheit in Verwunderung setzend. Ich bin überzeugt, daß M— (der Name des unsterblichen Mannes ist mir entfallen), der im Mozartschen C-Quartett so viel Fehler, als das Jahr Tage hat, herausgefunden mit den Füßen, aus unserm Konzert an die Millionen herausbringen kann. Nicht gerade Quinten und Oktaven sind's, aber barbarische Ausweichungen, Vorhalte u. dgl. mehr, namentlich im ersten Satz, wo der Komponist sich noch nicht so ins Feuer geschrieben und gespielt, wie im letzten, und wo er, wenn die Form sich irgend etwas verwickeln will, der Sache über kurz und lang mit einem Kraftgriff ein Ende macht. So leicht ihm diese Kompositionsmanier früherhin gefallen sein mag, so schwer, hoffen

---

1) Mendelssohn.

wir, soll es ihm in der Zukunft werden, dergleichen hinzuschreiben, ja nur zu denken. Denn wer, wie er, in S. Bach schwelgen gelernt hat, wird von der Entzückung wohl auch etwas in die eigene Phantasie mit hinübernehmen, wie mir dies schon in spätern Kompositionen von seiner Hand, die noch nicht gedruckt sind, offenbar geworden.

Das Konzert gäbe seiner schwachen wie glänzenden Seiten wegen Stoff zu stundenlangen Gesprächen. Genügen indes diese Zeilen, unsern Freund der deutschen Aufmerksamkeit zu empfehlen!

H. Herz, drittes Konzert für Pfte. mit Begl. des Orchesters (D moll). Werk 87.

„Herz, mein Herz, warum so traurig" sang ich immer beim Spielen; dreimal im ersten Satz allein kommen con dolore's vor, der expressivo's und smorzando's nicht zu gedenken. Überhaupt spannen aber die ganzen Präliminarien sehr. D moll schon, die Don Juan-Tonart, der seltenere Dreivierteltakt, ein leiser Anfang, ein vier Seiten kurzes Tutti; — gewiß sein tiefsinnigstes Werk, dachte ich. Und so ist es auch. Unser geflügelter Liebling hat sich in Eisen und Panzer gehüllt und wenn er sich manches zur Rüstung von andern borgte, so leugnet er's gar nicht. Schlagen wir einmal auf! In der Einleitung könnten zwar nur seine boshaftesten Gegner, wie große Seelen dergleichen zu allen Zeiten gehabt haben, eine Verwandtschaft mit der zum G moll-Konzert von Moscheles, im ersten Thema eine mit dem Chopins in F moll, S. 6 Syst. 5 T. 3 einen Anklang an Kalkbrenners D moll-Konzert, S. 8 Syst. 3 T. 3 einen an C. M. v. Weberschen und S. 14 einen an Thalbergschen Grundton finden. Aber das Andante müssen auch seine Freunde als eine Apotheose der Romanze aus demselben Konzert von Chopin erklären, dagegen im Anfang des Finale ein Beethovensches Scherzo (aus der zweiten Symphonie) leicht angedeutet wird, in das

das zweite Thema abermals mit einem Chopinschen Gedanken einfällt, dem S. 35 der Marsch aus Jessonda folgt. Ja, dramatisches Leben hineinzubringen, steht S. 31 oben sogar eine Stelle aus der neunten Symphonie von Beethoven, die Herz doch gewiß nicht kennt, und das ganze Konzert schließt S. 43 Syst. 4 T. 2 der Einheit wegen (S. den Anfang) mit einem Gange aus desselben Moscheles G moll-Konzert. Alles übrige aber, gestehe man es, der Schmuck, die chromatischen Perlen, die fliegenden Harpeggiobänder ꝛc. gehören ihm grundeigen. Man sieht, von den Besten will er lernen, und nur etwa bei Kalkbrenner und Thalberg ließ er sich auch zu Helden zweiten Ranges herab. Halte seine Tapferkeit nur an und aus; wir wollen ihm Herolde sein, trotz der allgemeinsten musikalischen Zeitung, die ihn und Hünten schon längst als Meister anerkannt hat und Händel'n auch, und studiere man sich das Konzert ordentlich ein. Wozu hat man seine Finger?

William Sterndale Bennett, drittes Konzert.

Werk 9.

„Ein englischer Komponist — kein Komponist," sagte jemand vor dem Gewandhauskonzerte, worin Hr. Bennett vor einigen Wochen das obige Werk vortrug. Als es aber vorüber war, wendete ich mich wie fragend zu ihm: „ein englischer Komponist" — „und wahrhaftig ein englischer," vollendete der Engländerfeind wortspielend. Wenige Worte genügen für heute. Eusebius hat in der ersten Nummer dieses Bandes mir so aus der Seele herausgelesen und geschrieben, daß ich jenem Umriß nur Weniges hinzuzufügen wüßte. Wahrhaftig — erwägt man, daß obiges Konzert vor schon drei Jahren, also im 19ten Jahre des Komponisten geschrieben ist, so muß man erstaunen über diese früh ausgebildete Künstlerhand, über die ruhige Disposition, über den Zusammenhalt des Ganzen, über den Wohllaut der Sprache, die Reinheit des Gedankens. Wünschte ich höchstens vielleicht im ersten Satz einige kleine

Breiten weg, so ist das individuell. Im ganzen trifft man nichts Unwesentliches, nichts, was nicht in inniger Verwandtschaft zur Grundempfindung stünde, und selbst da, wo neue Elemente hinzutreten, schimmern immer noch jene goldnen Fäden hindurch, wie sie nur eben eine Meisterhand fortzuführen versteht. Welche Wohlthat, im ewigen Wust von Schülerarbeiten einmal auf ein organisches lebensvolles Ganze zu stoßen, und welche Freude, daß es das Leipziger Publikum, so wenig es darauf vorbereitet war, rasch und freudig zu erkennen wußte. Das Urteil des Publikums wird hier nämlich auf eine ganz andere Weise als bei andern Virtuosen auf die Probe gestellt. Hier gilt es nicht, eine Fertigkeit anzuerkennen, eine Schule zu unterscheiden, mit andern Virtuosen Parallelen zu ziehen. Man mußte bei unserm Künstler vielmehr erst der Bescheidenheit, mit der er alles Auffallende von sich wies, auf die Spur kommen, ob sie auch auf einem schönen reichen Boden ruhe, ob man hier eine von den seltneren innigen Künstlernaturen vor sich habe, die, wenn sie einmal dem Außen einen Blick in das Seelenleben erlauben, unbekümmert darum, nur mit sich zu verkehren, in sich zu leben scheinen. Nach dem ersten Satz, einem rein lyrischen Stücke voll so schön menschlichen Empfindens, wie man es nur in den besten Musterwerken trifft, war man in der Hauptsache, daß es sich hier um eine vornehmere Art von Künstler handle, natürlich im klaren. Doch folgte nicht jener allgemeine aus Boden und Decke donnernde Beifall, wie ihn kecke Virtuosen herausfordern. Man verlangte mehr, man war sichtlich gespannt, man wollte den Engländer merken lassen, daß er im Lande der Musik wäre. Da begann jene Romanze in G moll, so einfach, daß man die Noten darin zählen kann. Wenn ich es auch nicht aus der ersten Quelle wüßte, daß dem Dichter hier während des Komponierens das Bild einer Nachtwandlerin vorgeschwebt hätte, so mußte doch jedem gefühlvollen Herzen all' das Rührende, das eine solche Scene hat, augenblicklich überkommen. Als fürchte man, die Träumerin auf der hohen Zinne zu

wecken, wagte da niemand zu atmen, und wenn die Teilnahme an mancher Stelle sogar gleichsam ängstlich war, so wurde sie durch die Schönheit der Erscheinung zum reinen Kunstgenuß gemildert. Und hier trat jener wundervolle Accord ein, wo die Wandlerin außer aller Gefahr wie auf ihr Ruhebett hingelagert scheint und ruhige Mondesstrahlen darüberfließen. Dieser glückliche Zug entschied über den Künstler und man überließ sich im letzten Satz ungestört der Freude, die wir vom Meister zu erhalten gewohnt sind, mag er uns nun zu Kampf oder Friede führen.

Hab' ich mich in den vorigen Zeilen vielleicht zu sehr hinter das Urteil des Publikums geflüchtet, oder wollte vollends jemand einwenden, ich hätte darin zu viel Günstiges herausgelesen, so bin ich auch bereit, alles, was ich über die Trefflichkeit des Konzerts berichtet, allein zu vertreten. Denn zu sehr Not thut es, daß wahrhaft musikalischen Künstlern die Ehren gesichert werden, mit denen man Virtuosen, die nichts als ihre Finger haben, oft so unbedacht überhäuft, und daß man beide von einander trennen lerne. Ja, gäb' es nur noch viele Künstler, die in dem Sinne wie W. Bennett wirkten, — und niemandem dürfte mehr vor der Zukunft unsrer Kunst bange sein. —

Etuden für das Pianoforte.

Alexander Dreyschock,[1] acht Bravouretuden in Walzerform. Werk 1.

Niemals ist mir so leicht geworden, meinen Lesern von der Musik, um die es sich handelt, ein deutliches Bild zu geben, als diesmal; niemals konnte ich ihnen auch mit so viel Zuversicht zurufen, daß sie sich sämtlich ihre Etuden selbst schreiben können, wenn sie nur sonst wollen. Vorausgesetzt wird, daß jeder den tonischen Dreiklang (populärer ausgedrückt die

1) 1818—1869.

Noten c e g) und den Dominantenaccord kennt; ist er vollends bis zu einem Übergang in die nahen Molltonarten gediehen, so kann er Unglaubliches zustande bringen. Hat er diese nun gehörig inne, so ist das Manöver: er lege die Hände ruhig in die gewöhnlichste Accordenlage, springe dann plötzlich im Walzertakt mit einer Hand über die andere, rechts und links, aus der Höhe in die Tiefe, schreibe sich alles auf, hole sich Geld vom Verleger, — und Komposition wie Komponist sind fertig. Jedes neue Verdienst muß anerkannt werden, und so springe unser — wir hoffen junger — Komponist nur lustig weiter und gelegentlich auch einmal in das wohltemperierte Klavier von Bach, damit er mehr Accorde kennen lerne und auch anderweitigen Nutzens halber. Noch muß erwähnt werden, daß sich der Verf. auf dem Titel einen „Schüler von Tomaschek" nennt, ein Beisatz, den wir lieber wegwünschten, da man sonst glauben müßte, dieser Tonsetzer habe dem Stücke das Imprimatur erteilt, was wir aber bei der Achtung, die wir diesem gründlichen Tonsetzer schuldig sind, kaum glauben können. Mit einem Worte: die Etuden hätten nie in der Welt gedruckt, ja nicht einmal aufgeschrieben werden sollen.

. . . .

S. Thalberg, zwölf Etuden.
Werk 26.

Viele unserer jungen Phantasieen- und Etudenkomponisten haben sich in eine Satzform verliebt, die, früher schon häufig benutzt, durch die reichen Mittel, die man von neuem im Klavier entdeckt, in verschiedenen Arten wieder zum Vorschein gekommen ist. Man teilt nämlich irgend einer Stimme eine leidlich breite Melodie zu und umschreibt diese durch allerhand Harpeggien und künstliche Figurationen der ihr angehörigen Accorde. Macht man dies einmal neu und interessant, so mag es gelten; dann aber sollte man auch auf anderes sinnen. Ich wenigstens kann solchen Stücken nicht mehr Wert beilegen,

als dem gewöhnlichsten Liede, wie sie zu Hunderten erscheinen. Zu einem Kunstwerk gehört aber mehr; und wer wissen will was und wie viel, schlage nur seine Etuden von Moscheles &c. nach, wo jede etwas Besonderes bezweckt und durch verschiedene Mittel wirkt. In jener Weise gefällt sich namentlich auch Thalberg. Bei einem Virtuosen, der so außerordentliche Wirkung durch seine Behandlung des Instruments hervorbringen soll, muß es auffallen, daß man in sechs ganzen Etuden eigentlich auf nichts neues trifft. Die erste der Etuden ist eine Trillerübung, die zweite gehört der eben beschriebenen Gattung an, die dritte will in einer schweren Figur- und Tonart üben, die vierte bezweckt schnelles Anschlagen der Accorde, die fünfte gehört ebenfalls zu den Harpeggienetuden, in der letzten endlich unterstützt die rechte Hand ihre Melodie auf eine gewöhnliche Weise, wozu die linke die Bässe angiebt. Wirken die Etuden also, vom Komponisten gespielt, originell und überraschend, so liegt es an seiner Vortragsweise, Bravour, an Raschheit des Tempos (das der Metronomangabe nach oft unausführbar scheint) u. dgl.; die Komposition an sich zeigt davon nichts. Was dagegen bei sämtlichen Etuden angenehm auffällt, ist, daß sie gar nicht so übertriebene Schwierigkeiten bringen, wie mancher an Sprüngen, Spannungen &c. erwartet haben mag, ja daß die meisten im Verhältnis zum Beifall, der ihrer Bewältigung folgen wird, geradezu leicht genannt werden müssen. Denn dankbar, einschmeichelnd, gut in die Finger und Ohren fallend sind sie alle; Thalberg, der immer mehr das Publikum als den Künstler vor den Augen hat, kann überhaupt nicht anders mehr schreiben. Daß mit solchem Ausspruch nicht etwa behauptet wird, man solle für Künstler unbequem und abstoßend komponieren, versteht sich; nur daß sich der wahre manchmal aus der weichlichen Salonluft in das freie kräftige Element hinaussehnt, meine ich. Die erste Etude ausgenommen, die zu sehr nach Schülerübung klingt, möchte ich sie daher alle Salonetuden heißen, Wiener Etuden, Etuden für gräfliche Spielerinnen

über deren Augen man wohl einen falschen Ton überhört; dagegen sich männliche Spieler und Charaktere weniger lange bei ihnen aufhalten werden. So ein Zweck schließt natürlich poetische Zustände, wie sie uns der tiefsinnige Chopin enthüllt, ebenso wie die tüchtige Solidität, die an Cramers Etuden so ergötzt, von selbst aus, wenn auch viele Wendungen auf Thalbergs eifriges Studium der Kompositionen des ersteren schließen lassen.

. . . .

Ludwig Berger, fünfzehn Etuden.
Werk 22.

Unter den älteren Künstlern ist es, außer Moscheles, namentlich L. Berger, der dem neuen Aufschwunge der Klaviermusik nicht müßig zugesehen hat. Überfallen ihn auch einmal alte Erinnerungen, so rafft er sich doch weit öfter in die Höhe und rührt sich, da es noch Tag ist. In der That, von einem schon bejahrten Künstler, dem im Verhältnis zur kleinen Anzahl seiner Werke ein so großer Ruf zu Teil worden, wie nicht leicht irgend jemandem, hätte man nach so langem Schweigen etwas Anderes erwartet, als solche Etuden, hätte man erwartet, daß er sich ruhig ergehen würde im Strom der Harmonieen und sich erfreuen am Andenken an ein langes segensreiches Wirken. Statt dem zeigt sich uns hier ein Blick in ein tiefbewegtes Leben, das sich mit ganzer Anstrengung auf der Höhe der Zeit erhalten will; hier und da dunkle Äußerungen, geheimnisvolle Anzeichen, auf einmal plötzliches Zusammennehmen der Kräfte, Gefühl des nahen Sieges, — alles aber aus einer echt poetischen Brust kommend und von einem Künstlerbewußtsein geleitet bis auf die Augenblicke, wo, im heftigeren Drang, es sich gleichsam selbst betäuben möchte. Und gerade hier offenbart sich der Dichter. Hier stehen dem Komponisten keine Formen und Verhältnisse im Weg, kümmert ihn kein Unterschied zwischen alt und neu; hier geht er seine

Bahn.[1]) Es ist so die Sehnsucht nach Ruhe, wie der Drang nach Thaten, was die meisten der Etuden charakterisiert; ein Zwiespalt, der aber der Musik keineswegs ungünstig oder fremd ist. Dadurch hat aber auch in einzelnen die Zeichnung des Ganzen etwas Schwankendes und Unsicheres erhalten, wie man es in Bergers älteren schöngeformten Etuden nicht findet. Ja man müßte es verzeihen, wenn jemand die beiden Etudenwerke im umgekehrten Lebensalter entstanden, d. h. die früheren bekannten für später geschrieben, als die jetzt erschienenen, glaubte. Wie dem sei, beide fordern zur höchsten Teilnahme auf und uns Liebe und Achtung ab. Gestehe ich auch, daß mir unter den neuen namentlich die 4te und 5te an Idee und Ausführung zurückzustehen scheinen und etwas Veraltetes an sich haben, so erhalten wir doch auch einige, die gar nicht mehr als Etuden zu betrachten sind, sondern in die erste Klasse der Kunstwerke in der kleineren Gattung gehören. Dahin rechne ich vor allen die in D moll für die linke Hand allein, die ein Meisterstück an Erfindung und Arbeit bei so geringen Mitteln; ihr zunächst die 1ste in C dur, die großartig und durchaus Berger'n angehörig, die halb freundliche halb traurige in D dur, und die gar zarte und träumerische in As dur. Auch die 8te Etude lasse sich niemand entgehen, wo das Scherzen nach und nach immer mehr abnimmt und uns hinter der losgebundenen Maske endlich ein ganzes schmerzliches Dichterantlitz ansieht. Es giebt in Leipzig einen Musiker, der mit großem Talent zur Mimik ein vom Lachen zum Weinen übergehendes Gesicht darstellt, daß man alles selbst nachmacht in seinem eigenen.[2]) Etwas Ähnliches kann man bei dieser Etude

1) Ich will diese Stellen genauer bezeichnen; sie sind in der 1sten Etude nach dem Schluß hin; in der 6ten, die durchaus excentrisch, an mehrern Stellen; in der 8ten auf der letzten Seite; in der 10ten auf der vierten Seite; in der 14ten zum Schluß; in der 15ten an mehren Orten. (Sch.)

2) Es war F. Striegel, Trompeter im Gewandhausorchester, später Türmer zu St. Nicolai, über den bei Jansen, Davidsbündler, S. 55 Näheres zu lesen ist.

empfinden. Auch die 2te und 14te Etude dürfen nicht übersehen werden, ihres besondern Wesens halber; namentlich spinnt sich die letztere immer tiefer und leiser in sich hinein, als ob sie sich gar nicht mehr sehen lassen wollte. Den Schluß der Etuden bildet endlich ein Seitenstück zur letzten der älteren Etuden; gleich wie eine Ausforderung des Komponisten an sich selbst, ob der ältere Künstler dem jüngern an Schöpferkraft noch gewachsen ist. Muß man das erste Original vorziehen, so hat doch auch der Pendant eine so schöne Excentrität, daß der Zwiespalt, den wir oben genauer bezeichneten, gerade zum Schluß wie eine Besiegelung des Ganzen am stärksten hervortritt. Indes möge ein freundlicher Geist dem Künstler noch öfters die heiteren lachenden Seiten des Lebens zeigen und ihn zu neuen Werken beseelen.

Rondos für Pianoforte.

Erste Reihe.

S. A. Zimmermann, Rondo. W. 5. — Valerie Momy, Rondo mit Einleitung in F. W. 4.

Über das erste Rondo würde man sich im Hausbackentum der mus. Kritik so ausdrücken: „das nicht leichte Rondo geht aus As dur und ist über ein Thema des vielbeliebten, vielschreibenden Auber gearbeitet. Wenn nun dem (mutmaßlich noch jungen) Komponisten eine Kenntnis moderner, brillanter Passagen nicht abzusprechen ist, so u. s. f. — Das Werkchen wird sich bei einer gewissen Klasse von Pianofortespielern Freunde erwerben u. s. w. — Die Druckfehler sind nicht bedeutend.“ Gestehe ich nur, daß mir viele schlechte Recensionen vorgekommen sind, — eine talentlosere Ohnmacht aber, eine trostlosere Nullität, eine gar nicht zu sagende Schlechtigkeit einer Komposition noch nie. Hiergegen verschwindet alles, was je in kurzen Anzeigen angezeigt worden ist, ja aller anspielende Witz auf Säge, Zimmermannsarbeit u. dgl. Zwischen zwei

Brettern eingeklemmt steht man am Ende der Welt und kann weder vor noch zurück. Zum Fenster hinaus!

Valerie Momy, in schlimmer Stunde nahst du dich mir! Was ich von dir halte? Niemandem will ich's sagen, als dir ins Ohr: Although You have no heart, You possess a finger of the immortal Henri (das Vorspiel ist deutsch) and the hand yields not in whiteness to the keys it touches. I could indeed wish that the Diamonds which adorn it existed in the mind (die Engländer und Franzosen haben kein Wort für unser „Gemüt"), — yet I would take the hand, if You would give it me, with this single promise on Your part that You would never compose any thing.[1] . . . .

Gerade zum Rondo gehört die ätherische Schaffkraft, der die Form unter der Hand wegläuft und die sich am seltensten findet. Wir haben mehr gute Fugen, als gute Rondos.

. . . .

Zweite Reihe.

Vincenz Lachner, Rondino in Es. — J. Schmitt, brillantes Rondo in Es. W. 250. — Al. Schmitt, Rondo in Es. W. 78.

Der Triumphator heißt Franz mit Vornamen,[2]) daher ich nicht diesen, sondern Vincenz,[3]) wie ich höre einen von seinen Brüdern, zu loben habe. Das Rondino ist ein kleiner nackter Liebesgott mit Grübchen in den Backen, eben schalkhaft und immer auf der Flucht begriffen; in der Mitte schleppt er sich

---

1) „Du hast zwar kein Herz, aber doch einen Finger des unsterblichen Henri . . ., und die Hand giebt den Tasten, die sie berührt, an Weiße nichts nach. Ich könnte wohl wünschen, die Diamanten, die sie schmücken, säßen im Gemüt . . ., — dennoch ergriffe ich die Hand, wolltest du sie mir reichen und nur versprechen, niemals etwas zu komponieren."

2) Franz Lachner hatte mit seiner fünften Sinfonie den vom Wiener Kunstverein ausgesetzten Preis gewonnen.

3) Geb. 1811, bis 1873 Hofkapellmeister in Mannheim.

sogar mit einem Stück Beethovenscher Löwenhaut (der Komponist versteht uns gewiß), läßt aber schnell fahren, da's ihm zu schwer wird. Kurz, das Rondino macht hübsche Bilder und hinterläßt einen ganzen Eindruck: ja es brauchte sich selbst auf einer Franz Lachnerschen Siegerstirn nicht zu schämen als Lorbeerblatt; denn in Aufrichtigkeit, wenn letzterer manchmal nach etwas über oder außer seinen Kräften zu streben geschienen, so unternimmt dieser nichts, dessen Gelingen er nicht voraussähe. Doch wolle man auch nicht zu früh von einem einzigen gelungenen Schlag auf einen ganzen Helden schließen. Bringt er aber, wie er ein echtes Rondino geschrieben, so eine echte Sonatine und arbeitet sich so durch die Sonate bis zum irgend Höchsten hinauf, so soll es nicht verschwiegen bleiben.

. . . .

Wir kommen zu einem sehr talentvollen Mann, Hrn. Jacob Schmitt,[1] der, wenn er nicht schon an den 250 stände, vielleicht weiter wäre. Mit einem Wort, er schreibt zu viel und nimmt die Sache zu leicht. Über die Launenhaftigkeit, mit der die Natur ihre Gaben austeilt, könnte man sich oft grämen. Dem giebt sie Charakter, aber Starrheit; jenem Erfindung, aber Leichtsinn; diesem Ruhmbegierde, aber keine Ausdauer; jenem dichterische Gedanken, aber keine Handhabe dazu; Vielen manches, den meisten wenig. Hr. Jacob Schmitt besitzt von alle diesem etwas; seine instruktiven Sachen gehören zu den besten ihrer Art, viele seiner freien Erzeugnisse sind voll musikalischen Lebens; aber sein Streben dreht sich im Kreise und kann keinen Mittelpunkt finden; seine ersten Werke sind nicht schlechter als seine letzten; wo man hingreift, Talent, — und ehe man sich's versieht, ist er wieder über alle Berge. Liegt ihm doch in seinem Bruder, Hrn. Aloys Schmitt,[2] ein Beispiel nahe, wie man sich selbst in einem engeren Wirken zu einer vollständigen Virtuosität erheben könne!

---

1) 1796—1853.
2) 1789—1866, der Komponist wertvoller Etüden.

Hat er nicht dieselben Kräfte, und vielleicht vielseitigere! Aber wie überwiegt ihn der an Bildung, Geschmack (nicht im gewöhnlichen Modesinn), an Künstlerschaft. Hierin liegt Urteils genug über die Rondos der Gebrüder S. Das von J. Schmitt hat eine bunte Menge von Gedanken und bis auf die halbgelehrte unpassende Einleitung in Es moll (die Tonart, in der auf der Welt am wenigsten komponiert worden) den rechten Rondozug. Wie weise wirtschaftet dagegen A. Schmitt und hält mit fester Hand zwei, drei Dinge fest, zieht sie zum Knoten zusammen, entwickelt sie ebenso gut. Wollte man hier und dort am Speziellen stehen bleiben und mäkeln, so wäre kein Fertigwerden. Es handelt sich darum, wie sich des Künstlers Werk im Ganzen zeigt; im Einzelnen, was wäre da untadelhaft, was unverbesserlich! . . . .

Variationen für Pianoforte.

J. Nisle, Thema mit Variationen. W. 44. — C. G. Kulenkamp, brillante und leichte Variationen über einen Fandango. W. 51. — J. Ruckgaber, Variationen über ein Originalthema. W. 32. — C. Haslinger, brillante Variationen über ein Thema von Auber. W. 6. — L. Böhner, Variationen über ein bekanntes Thema. W. 99. — X. Chwatal, Einleitung und Variationen über ein Thema von Wolfram. W. 11. — X. Chwatal, leichte Variationen. W. 28. — X. Chwatal, Einleitung und Variationen über ein bekanntes Thema zu vier Händen. W. 29. — X. Chwatal, Variationen über ein bekanntes Thema. W. 33. — X. Chwatal, Variationen über ein Thema von Strauß. W. 34.

Unsterblich ist keines der obigen Werke, hübsch manches. Es käme nur darauf an zu wissen, was die resp. Komponisten selbst über ihre Werke urteilten. Hielten sie solche für ewig, so müßte man sie von ihrer Idee abzubringen suchen; gäben sie aber lachend zu, daß es ja Kleinigkeiten, über die nicht viel Worte zu verlieren, so müßte man ihre Bescheidenheit loben; denn Bachs können wir nicht in jeder Stunde sein, obwohl solches wünschenswert.

Nr. 1 und 2 gehören der blanksten Gewöhnlichkeit an. Hr. K. schrieb der Redaktion der Zeitschrift einmal einen Brief, in dem er sehr auf sie loszieht und den zurückgesetzten großen Künstler überall durchscheinen läßt. Wären wir seine Feinde, wie könnten wir uns jetzt rächen! Denn wer Kompositionen wie Werk 51 herausgiebt, darf keine anmaßenden Briefe an die Redaktionen schreiben. Aber wozu Feindschaft? Schreibe er also nur nicht noch einmal und ähnlich, sonst müßten wir ganz anders mit ihm reden.

Die Variationen des Hrn. Ruckgaber sind hübsch, etwas fade, aber nicht um darüber in Harnisch zu kommen. Quinten und Oktaven, die greulichsten, könnte man nachweisen; — als ob das die größten Sünden der Variationen wären! Die so gerne von einer Verschmelzung von Deutsch und Italienisch sprechen, können ihre Träume hier verwirklicht hören. Nehmt einen Baß mit einer Triolenfigur in der Decimenlage, singt dazu eine Melodie, werft einige schwindsüchtige Vorhalte hinein, und die deutsch-italienische Schule ist fertig. . . . .

Ein bekannter deutscher Komponist antwortete einmal auf die Frage, wie ihm eine neue Oper von Auber gefalle, die gerade in Paris gegeben wurde: „die Taglioni tanzt wunderhübsch.“ Ähnlich würde ich, wollte jemand mein Urteil über die Variationen des Hrn. C. Haslinger,[1]) sagen: „die Wiener sind ein lustig Volk“. Loben muß man schon, wenn ein heutiger Komponist, der ein kleines scherzhaftes Thema vorhat, nicht mit einer Einleitung anfängt, als gält' es die Mauern von Jericho umzukomponieren. So hält sich denn das ganze Heft in einer natürlichen heiteren Stimmung, die sich nur in der zweiten Variation etwas erhöht, dann aber sogar Wertvolleres hervorbringt. Der Schluß ist überraschend.

Mitten unter den jungen Gesichtern sieht uns auf einmal

---

1) 1816—1868, Sohn von Tobias Haslinger und nach diesem Inhaber des berühmten Wiener Musikverlages.

eine alte Ruine an.[1]) Die grünen Zweige, die sie noch trägt, wolle man ihr lassen; sie erzählen von alten Zeiten und großen Menschen, die sie gesehen. Nicht ohne Teilnahme kann man's betrachten.

Die Variationshefte des Hrn. Chwatal sind fast sämtlich instruktiven Charakters und enthalten, weniges Trockene abgerechnet, allerliebste Sachen, Stübchenmusik möcht' ich sie nennen. . . . .

Phantasieen, Capricen 2c. für Pianoforte.

Erste Reihe.

J. Tedesco, Phantasie über Motive aus Robert der Teufel. W. 6. — C. Schunke, große charakteristische Caprice über ein Thema von Meyerbeer. W. 46. — Hommage à Clara Wieck. Recueil pour le Pianoforte. — J. P. E. Hartmann, 4 Capricen. W. 18.

Wer weiß, wie Hr. Tedesco[2]) mit obiger Phantasie in Leipzig wenigstens in Erstaunen gesetzt, ja wer sogar jener Exekution selber beigewohnt hat, kann es dem Komponisten nicht verargen, daß er ein bescheidenes: „Exécutée par l'Auteur dans ses concerts" auf dem gedruckten Titelblatt beifügte. Über gewisse Dinge spräche man nicht, wenn man nicht oft gegen seinen Willen dazu gezwungen würde. Wer wird einem jungen reisenden Künstler übel wollen, ihm nicht förderlich sein! Nur das „exécutée" etc. hätte der Virtuos weglassen sollen, dieses „exécutée" etc. läßt mir keine Ruhe und Rast, verfolgt mich seit einigen Tagen in meine Träume, versetzt mir den Atem. Und dann lesen wir in einigen norddeutschen Blättern von einem Wunderspieler, dem Hannibal der Oktaven 2c. Auch dies möchte sein und verdiente keine Widerlegung. Aber dies „exécutée", dies einzige Wörtchen — — Ich kann nicht weiter.

---

1) Der hochbegabte, aber in einem unsteten Leben verkommene Joh. Ludwig Böhner (1787—1860).

2) 1817—1882.

Überhaupt wer hat die Schuld am Glücke so vieler junger Komponisten? — Meyerbeer. Ich sage nichts vom unmittelbaren Einfluß seiner Werke auf den ganzen Menschen, nichts von dem europäischen Universalstil, in welchen sich durch Bearbeitung seiner Themen am sichersten einzuschießen; ganz materiell deute ich nur auf das Gold, das göttliche, eifrige Jünger aus ihm schlagen, auf den Vorteil, hinter den Fetzen eines großen Mannes sich mit in die Unsterblichkeit einschmuggeln zu können. So auch Hr. C. Schunke.[1]) Mit Wonne wälzt er sich in des Meisters Tönen, reicht vom großen Gesamteindruck noch einmal aus duftenden Schnapsgläschen, sich tausendfach zu berauschen: kurz Meyerbeers tapferster Herold ist er. Fragt mich nicht genauer, was ihr auf den 20 Seiten Musik für welche bekommt, gewiß gute Anfänge, verwehende Klavierseufzer, eine Menge delikater Kleinigkeiten, dann das Meyerbeersche und allerliebste Ausführung, zum Schluß endlich, worauf ich längst gepaßt, eine Andeutung des Lutherschen Chorals. Doch sind dies nur Worte, Winke, die nur schwach wiedergeben, was ich mir bei den Hugenotten selbst vom Kleiderausziehen der Mädchen an bis zum Choral hinauf gedacht. Daher schwelge man nur von der Quelle selbst! . . . .

Scheint es doch als hätten die sämtlichen fünf geschätzten Komponisten der großen Künstlerin, der sie mit der fünften der obigen Nummern[2]) ein Andenken gebracht, zu tief in das Auge gesehen, in so romantischer Weise ergehen sie sich; ja selbst zwei ehrenfeste Organisten schwankten einen Augenblick. Im Ernst, die Sammlung ist interessant. Gleich das erste Stück, eine Caprice von C. Franck,[3]) fällt durch Kürze, Frische, Kraft und Einheit auf, während sich die Rhapsodie von A. Hesse unter dem romantischen Einfluß noch etwas verlegen benimmt, aber mit Talent aus der Schlinge zieht. Die

1) 1801—1839, ein Vetter von Ludwig Schunke.
2) Hier ist es die dritte.
3) Geb. 1824.

Vision unsers geschätzten Dr. Kahlert[1]) bekenne ich nicht ganz zu verstehen, ja bekenne, daß ich sie erst Adagissimo spielte, als ich zu meinem Erstaunen Presto als Tempo fand: nun war es vollends dunkel um mich. Ein kleines Ungeheuer von Romantik hält man sicherlich unter den Händen. Die Toccata von E. Köhler, ist auf eine lebendige Figur gebaut und klingt, rasch gespielt, gut und brillant. Daß im zweiten Teil immer dieselben Harmonieen vorkommen, fällt etwas auf. Ein Nocturno von B. E. Philipp schließt; es ist eine Kopie, aber mit einem Talent gemacht, das mehr Nahrung und Aufmunterung verdient, als es vielleicht erhalten hat. . . . . . .

Die vier Capricen von Hrn. P. E. Hartmann sind wohl gearbeitet, verständig, ernst, ja finster. Es scheint aber als wolle er des Guten zu viel, als hafte er zu lange am Einzelnen; seine Musik spricht noch nicht frei, gleich als ob ein Dämpfer darüber läge. Wo man hinfühlt, Formen und Gedanken, aber — mit einem Wort kein Gesang. In der dritten Caprice, die melodischer werden will, zeigt sich das am stärksten: sie hat wohl Melodie, schweift aber unlustig und unsicher auf und nieder; wo man rechts zu kommen glaubt, geht sie links, wo man in die Tiefe, strebt sie in die Höhe. Die zarte melodische Ader, die sich in den Werken der Meister durch die verwickeltsten Labyrinthe der Harmonie hindurchzieht, kann freilich niemand mit Gewalt in sich bringen; gewiß läßt sich aber durch stetes Aufmerken, der Harmonie nicht eine zu große Herrschaft über die Melodie einzuräumen, diese von jener nicht gänzlich unterdrücken zu lassen, gar manches erreichen. Darauf scheint mir der Komponist achten zu müssen. Wär' es, daß wir mit unserm Rate nicht zu spät kämen, und daß er mit freier leichter Brust das Ziel verfolge, dessen glückliche Erreichung wir jeder wahren Bestrebung von so ganzem Herzen gönnen!

---

1) 1807—1864, Universitätsprofessor in Breslau und Mitarbeiter an Schumanns Zeitschrift.

Zweite Reihe.

L. Schuberth, große Phantasie in Form einer Sonate (Souvenir de Beethoven). W. 30. — C. M. von Weber, Phantasie (les Adieux). — S. Thalberg, 3 Nocturnos. W. 21. — W. Taubert, brillantes Impromptu über ein Thema von Meyerbeer. W. 25. — W. Taubert, brillantes Divertissement (Bacchanale). Mit Begleitung des Orchesters. W. 28.

Sollte einem der obigen Komponisten vor einigen Augenblicken das linke Ohr so stark geklungen haben, daß er vor sich selbst hätte fliehen mögen, so ist das natürlich; denn ich ließ mich eben so gegen einen Bekannten aus: Freund, du weißt, ein ganzer Jean Paul'scher Walt von Sanftmut steckt in mir; in gewissen Fällen aber könnt' ich denn doch getrost aus der Haut fahren. Wir hatten neulich eine Symphonie vor, deren Verfasser so tapfer zusammengestohlen, daß wir uns die einzelnen Sätze recht gut zurückrufen konnten, wenn wir sie bezeichneten mit „Eroica-Satz, Sommernachtstraum-Satz" ꝛc. Der Symphonist ist aber ein Kind gegen unsern Beethovenverewiger . . . Sind wir denn dahin gekommen, daß wir Komponisten, ehe sie komponieren, erst fragen müssen, ob sie Knigges Umgang mit Menschen gelesen, — dahin, daß wir sie aufmerksam machen müssen, daß man in gebildeter Gesellschaft die Stiefel nicht ausziehen dürfe? Kennen sie nicht den Anfang des ABC der ersten Bildung? Sollen wir sie an die griechischen Schulen erinnern, in welchen den Schülern ausdrücklich gesagt wurde, daß sie die Melodieen ihrer Väter sacht und ernst nachsingen müßten und „daß sie scharfe Schläge bekamen, wenn sie jene Melodieen durch Schnörkeleien verzierlichen wollten"? Vergeht sich die Unbildung so weit, die erhabenen Gedanken eines Meisters zu betasten? Noch mehr, wagt sie es, sie förmlich zu verändern, zu verrücken? Wahrhaftig, an ihrer Verehrung kenn' ich sie. Hidschnu-Chan-Murzach wälzt sich vor einem Klotz im Staube, Peter kneipt seinen Schatz in den Backen, und Komponisten schreiben Souvenirs de Beethoven. Mein Freund sagte, ich äußere

mich etwas stark. Ich aber gelobte mir von neuem, gegen Gemeinheit und Verkehrtheit, solange ein Tropfen Bluts in mir, anzukämpfen.

In der Phantasie mit **Webers** Namen glaubt' ich mich etwas von meinem Verdruß erholen zu können; aber schon auf der dritten Seite schien mir jede Note wie zurufen zu wollen: „ich bin nicht von Weber." Und wenn man mir seine Handschrift zeigte, ja stände er selbst aus dem Grabe auf und beteuerte, daß die Phantasie von ihm, ich könnt' es nicht glauben. Die Getäuschten thun uns herzlich leid; meine moralische Überzeugung kann mir aber niemand nehmen. Man wird uns vielleicht Papiere vorlegen, niemals aber beweisen können, daß mit der Veröffentlichung eines durchaus schalen, auseinanderfallenden Musikstückes, und trüge es den Namen des Besten an der Stirne, irgend etwas gefördert ist.

Beim Durchgehen der Kompositionen von **Thalberg** war ich von jeher immer in einer gewissen Spannung, nicht als ob ich auf Platituden lauerte, sondern weil er sie immer so gründlich vorbereitet, daß man die kommende kahle Stelle ziemlich genau vorauszubestimmen weiß. In kleineren Kompositionsgattungen, die keine so nachhaltende Energie zur Vollendung erheischen, als größere Formen, finden sich solche Stellen natürlich weniger, daher mir auch das Meiste der Notturnos gefallen hat, wenn man vorweg von Vielseitigkeit und Großartigkeit der Erfindung absieht und dem Komponisten eine gewisse Süßlichkeit nicht als Schwäche anrechnet. . . . . .

Von den Kompositionen, die durch die Hugenotten hervorgerufen sind, und deren uns der Himmel nicht zu viele schenken wolle, verdient allein die von Hrn. **Taubert** den Namen — wenn auch nicht Kunstwerk, doch den eines guten Musikstückes. So wenig originell mir der Chor „Rataplan" ꝛc. vorkömmt, ja beinahe wie eine Brechung der Galloppade aus Wilhelm Tell, so hätte ich ihn doch, wenigstens einmal, unverändert zu hören gewünscht, als so wie ihn sich Herr Taubert gesetzt. Doch ist das Nebensache, und das, was der Arbeit Wert giebt,

der Bau des Ganzen, worin es den deutschen Künstlern nun niemand zuvorthut. Der Verfasser selbst legt vielleicht nur wenig Wert auf sein Hugenottenstück; indes würden wir gar nicht dagegen sein, schriebe er auch in der Zukunft manches derlei zum Vorteil für das Publikum, wie für seinen eigenen, — für jenes, das von der gediegenen Arbeit der Schale, woraus es von seinen Lieblingsgenüssen zu kosten bekömmt, ungleich mehr lernen kann, als von den windigen französischen Champagnergläsern, — für ihn, daß er von den Feinheiten des Salons so lange für sich nütze, als es einem ernsteren Streben keinen Abbruch thut, wie denn Florestan neulich in einer andern Beziehung meinte: „man müsse manches in sich hineinkomplimentieren, um es nur wieder herauszuprügeln“, welchen Spaß wir ihm gern gönnen.

Im Bacchanale finden wir gerade kein bacchantisches Leben, für das dem Komponisten wohl auch der höchste Schwung der Begeisterung mangelt, aber ein lustiges Gelage, dem keine Polizei etwas anhaben wird. Die Instrumente scheinen viel darin zu sagen zu haben, wir können es leider nicht genau angeben, fehlender Partitur halber. Anklänge an Mendelssohn, wohl auch an Weber finden sich hier und da, aber in einer Weise, die ich umgekehrte Nachahmung nennen möchte, indem mancher Komponist gerade dem, dem er ähnlich wird, mit allem Fleiß auszuweichen sucht, bis er ihm in einem unbelauschten Augenblick mit dem ganzen Körper in die Arme fällt.

Ältere Klaviermusik.

Ausgewählte Tonstücke für das Pianoforte von berühmten Meistern aus dem 17. und 18. Jahrhundert, gesammelt von C. F. Becker.

In der Zeit, wo sich alle Blicke auf einen der größten Schöpfer aller Zeiten, J. Seb. Bach, mit verdoppelter Schärfe richten, mag es sich wohl schicken, auch auf dessen Zeitgenossen

aufmerksam zu machen. Kann sich freilich, was Orgel- und Klavierkomposition anlangt, niemand seines Jahrhunderts mit ihm messen, ja will mir alles andere, gegen seine ausgebildeten Riesengestalten gehalten, wie noch in der Kindheit begriffen erscheinen, so bieten einzelne Stimmen jener Zeit ihrer Gemütlichkeit wegen noch Interessantes genug dar, als daß man sie ganz überhören dürfte. Die neuen Ausrufer alter Musik versehen es meistens darin, daß sie gerade das vorsuchen, worin unsre Vordern allerdings stark waren, was aber auch oft mit jedem andern Namen, als mit dem der „Musik" belegt werden muß, d. h. in allen Kompositionsgattungen, die in die Fuge und den Kanon gehören, und schaden sich und der guten Sache, wenn sie die innigeren, phantastischeren und musikalischeren Erzeugnisse jener Zeit als unbedeutender hintenansetzen. Die Sammlung, die vor uns liegt, vermeidet diesen Fehler und bringt uns eine Reihe freier, wirklicher Tonstücke, die in ihren naiven schmucklosen Wendungen auch noch eine andere als die Verstandesseite in Anspruch nehmen. Für das Interessanteste halten wir die Sätze von Couperin († 1733), Kuhnau († 1722) und G. Böhm (um 1680). Der von Couperin hat sogar einen provençalischen Anflug und zarte Melodie, während es einem bei dem steifen Kuhnauschen Adagio ordentlich schaurig wird; G. Böhm vollends setzt mit einer gespenstigen Caprice dem Ende die Krone auf. —

. . . .

Fragmente aus Leipzig.

I.

Trefflicher Leser, es war nicht eher als heute möglich, mich zum Niedersetzen zu bringen, um von all' den Herrlichkeiten zu erzählen, die die vergangenen zwei Monate an Musik und Musikmenschen über uns ausgeschüttet, — eben der Herrlichkeiten halber, die sehr vom Schreiben abhielten. Mendelssohn,

Lipinski, die Lachnersche Preissymphonie, Henriette Grabau, der durchfliegende Chopin, Anfang der Euterpe, Henriette Carl, Döhler, acht Abonnement=, ebensoviel Extrakonzerte, Ludwig Berger, Anfang der Quartetten, Elisabeth Fürst, polnische, französische und englische Künstler (Nowakowsky, Brzowsky, Stamaty, Bennett), eine Menge anderer mit Briefen, Israel in Ägypten, Symphonie von Reißiger, Theater, Bachsche Motetten, — — kurz, Blüte auf Blüte trieb es: jede Woche, jeder Tag brachte etwas.

Zuerst also, wie alle wissen, daß Mendelssohn auch diesmal an der Spitze eines treuen Orchesters die Hauptbegebenheiten leitete mit der Kraft, die ihm eigen ist, und mit der Liebe, die ihm das allseitige Entgegenkommen einflößen muß. Wenn ein Orchester, ohne Ausnahme eines Einzelnen, an seinem Dirigenten hängt und glaubt, so gebührt unserm das Lob, wozu es freilich auch Grund haben mag. Von sogenannten Kabalen und dem Ähnlichem hört man hier nichts und so ist's recht und müssen Kunst und Künstler gedeihen. —

Ihm zur Seite steht David, die Stütze des Orchesters, ein Musiker vom feinsten Korn. Auch die liebgewohnte Erscheinung der ersten Sängerin Frl. Grabau nicht zu vergessen, von deren Marienstimme die Zeit höchstens das genommen, was etwa noch zu erdig daran war.[1]) Endlich der tüchtigen Mitglieder nicht zu vergessen, als da sind die HH. Queisser, der Posaunengott, C. G. Müller, Uhlrich, Grenser, die erst da recht zu arbeiten anfangen, wo andere schon ermatten.

Von solchen Kräften unterstützt und gehoben gab es bis jetzt acht Konzerte im Gewandhaus.

Nur des Ausgezeichnetsten von dem, was sie an neuen Kompositionen und Virtuosenleistungen Einheimischer und Fremder gebracht, kann hier Erwähnung geschehen.

Von neuen oder hier noch nicht gehörten Kompositionen sei zuerst der wenig bekannten ersten Ouverture zu Leonore

---

1) Vergl. I. 134.

von Beethoven gedacht, die an Höhe der Erfindung die Mitte zwischen der gewöhnlichen in C dur und der großmächtigen in C dur, vielleicht das Ergreifendste, was die Musik überhaupt aufzuweisen hat, behaupten mag. Bekanntlich gefiel die großmächtige in Wien wenig bei ihrer ersten Aufführung (Beethoven soll darüber geweint haben). Daher die verschiedenen Ouverturen. Hr. Schindler in Aachen hat noch eine.[1])

Sodann einer ganz neuen Ouverture zu (Shakspeares?) „Was Ihr wollt“ von Ferdinand Hiller. Es wäre schlimm, wollte man nach der Aufnahme von seiten des Publikums einen Maßstab für ihren Wert oder für die Bildung des letzteren abnehmen. Der Grund der Kälte, wenigstens Stummheit, liegt allerdings zum Teil im Charakter der Ouverture selbst, deren feiner versteckter Humor durchaus mehr zum Nachdenken und Vergleichen als zur Begeisterung auffordert. Das Publikum, wie der Einzelne, haben ihre hellen und dunkeln Stunden. Spiele man die Ouverture nur noch einmal und der Vorhang wird gewiß zum Schleier, hinter dem das überraschte Auge eine Menge lustiger und trauriger Gestalten in vielfältigen Trennungen und Vereinigungen wahrnehmen wird. Außer diesem höchst besonderen Grundton ist es aber auch der natürliche Wuchs, sozusagen, und die künstlerische Gewandung, wodurch sich das Werk als Hillersches auszeichnet: an Geist überwiegt es ohne weiteres alle die Gelegenheitsouverturen, mit denen uns der Himmel in neuer Zeit so oft bestraft.

Sodann kam und ging unter unzähligen Pauken und Trompeten die Preissymphonie von Lachner. Die Zeitschrift hat über sie schon Rechenschaft gegeben.[2]) . . . .

Die jüngste Neuigkeit war endlich eine Symphonie, die erste, von Reißiger. Bei weitem aushaltender an innerer Kraft,

---

1) Es ist die seitdem als Nr. 2 bei Breitkopf und Härtel erschienene. (Sch.) Vergl. I. 38.

2) Die in dieser Ausgabe fortgelassene Besprechung gipfelt in dem Tadel, die Symphonie sei stillos und langweilig.

als die Lachnersche, kürzer, anspruchloser, schlägt sie vielleicht noch zu sehr ins Gebiet der Ouverture hinüber. Da der stattliche Kapellmeister selbst dirigierte, so war die freudige Aufnahme eine natürliche und ganz an der rechten Stelle. —

Dies das Bemerkenswerteste, im ganzen wenig Erfreuliche über neugebrachte Kompositionen. Von älteren meist Beethoven und Weber.

Noch erwähn' ich den 27. Oktober, den sich sicher mancher Gewandhausmusiker rot angestrichen im Gedächtnis. Was in andern Städten zur Alltäglichkeit herabgezogen worden, das Wiederverlangen von ganzen Orchestersätzen, mag in Leipzig als außergewöhnliche Auszeichnung gelten, wie sie eben in jeder Hinsicht das Orchester durch hinreißenden Vortrag der großen Leonorenouverture an jenem Abend verdiente. Wie herrlich stand da die Kunst über den äußeren und inneren Spaltungen, die an einem Orte, wo sich so viele bedeutende Naturen durchkreuzen, freilich nicht ausbleiben können, — und rückte alles versöhnend aneinander.

Bilden so die größern Leistungen die Säulen des Musiklebens, so schlingen sich die der Virtuosen wie duftige Kränze hindurch, unter denen die schönsten wiederum: ein Violinkonzert, von David meisterlich gespielt, italienische Bravourarien, von Frl. Fürst gesungen mit italienischer Stimme und eigentümlicher Manier, Klaviersätze, von Hrn. Theod. Döhler zum Entzücken gespielt und zum Wildwerden komponiert, ein interessantes, vielleicht zu viel verschlungenes Violoncellkonzert von J. B. Groß, ebenso ein leichteres Quartettstück über eine Barcarole, von ihm, den HH. David, Uhlrich und Queisser wahrhaft reizend ausgeführt, vor allem das G dur-Konzert von Beethoven für Klavier mit seinem großgeheimnisvollen Adagio, von Mendelssohn begeistert und begeisternd gespielt, sodann Violinvariationen von Fr. Schubert[1]) (nicht unserm), von Uhlrich glänzend vorgetragen, deutsche Arien von Weber

1) 1808—1878, Konzertmeister in Dresden.

und Spohr, von Hrn. Sösselmann aus Darmstadt gut gesungen, endlich ein Flötenkonzert von Lindpaintner, von Hrn. Grenser mit der wohlthuenden Meisterschaft vorgetragen, die diesen Künstler so hoch stellt.

II.

Als ich heute die Zettel der letzten zwölf Abonnementkonzerte durchflog und mir die Buchstaben manches der gehörten Musiken vollständig, vieles halb zurückriefen, strebte die Phantasie alles in ein Bild zusammenzufassen, und unversehens stand eine Art blühender Musenberg vor mir, auf dem ich unter den ewigen Tempeln der ältern Meister neue Säulengänge, neue Bahnen anlegen sah, zwischendurch, wie Blumen und Schmetterlinge, lustige Virtuosen und liebliche Sängerinnen: alles in so reicher Fülle und Abwechselung durcheinander, daß sich Gewöhnliches und Unbedeutenderes von selbst übersah.

Was in der Zeit von älteren Kompositionen gegeben wurde, findet man in den vorhergehenden Nummern in der Chronik notiert. Manche Leute glauben ihr möglichstes zu thun, wenn sie auf „einen Mozart", „einen Haydn" ꝛc. als auf große Meister aufmerksam machen. Als ob man das nicht an den Sohlen abgeschliffen haben müßte! Als ob es sich nicht von selbst verstände, ob man ihre Musik nicht in- und auswendig kennen müsse! Nur die D moll-Symphonie macht ihnen noch zu schaffen und sie fragen, ob sie denn eigentlich nicht über die Grenzen des Rein-Menschlichen hinausginge? — Freilich soll man Beethoven nach Zollen messen (nach König Learschen aber gewiß) und das Studium der Partitur thut das übrige.

Dankbar aber vor allem muß man anerkennen, wie sich die Direktion, namentlich in dieser Saison, angelegen sein ließ, Manuskripte, weniger Gekanntes, kurz Neues vorzuführen. In dieser Hinsicht möchten sich kaum die Weltstädte mit dem kleinen Leipzig messen. Und wenn man sich auch in manchem

getäuscht fand, so wurden doch Urteile angeregt, Meinungen festgestellt, hier und da auch freudige Aussichten eröffnet. So gab es neue Symphonieen vom Stuttgarter Molique, vom Kapellm. Strauß in Karlsruhe, vom MD. Hetsch in Heidelberg. Das Publikum stimmte in seinem Urteil über sie fast zusammen, obgleich ohne Zweifel der ersteren der Vorrang gebührt. In allen geschickte Arbeit, wohlklingende Instrumentation, treues Festhalten an die alte Form, sonst aber nachweislich überall Anklänge an Dagewesenes, in der von Strauß, besonders im ersten Satz, so auffallend in Ton- und Taktart, Form und Idee, daß man den ganzen ersten Satz der heroischen Symphonie wie eine Gestalt am Wasser abgespiegelt sehen kann, aber freilich umgestürzt und blässer.

Ganz besondere Erwähnung gebührt der von Eduard Marxsen für großes Orchester instrumentierten sogenannten Kreutzerschen Sonate von Beethoven, von der schon Hr. Ritter von Seyfried in diesen Blättern gerühmt, wie es die mit ungewöhnlicher Instrumentkenntnis, mit Liebe und Phantasie im Beethovenschen Geist geschriebene Partitur verdient. Dagegen scheint mir der Gedanke, das im Original fehlende Scherzo durch eines aus der großen, in einer ganz andern Lebens- und Kunstepoche entstandenen B dur-Sonate zu ersetzen, in so hohem Grade unglücklich, ja auch die Instrumentation dieses Satzes im Vergleich zu den andern so ungeschickt und wie von einer andern Hand herrührend, daß ein ordentlicher Beethovener darüber eher wüten, als in die Heiterkeit des Leipziger Publikums einstimmen müßte; der dithyrambische Aufschwung im letzten Satz machte das verkehrte Einschiebsel allerdings durchaus vergessen. Seien hiermit alle Konzertdirektionen um Aufführung dieser prachtvollen ins Große gemalten Kopie ebenso angegangen, wie um Hinweglassung des Scherzos, und machten sie sich den reproducierenden Komponisten zum Todfeind dadurch.

Wenn sich die neugebrachten Symphonieen also in ziemlich gleichen Kreisen bewegten, so waren die neuen Ouverturen ihrer

innern und äußern Verschiedenheit halber um so merkwürdiger. Florestan fragte neulich schelmisch genug: „zu welchem Stück von Shakspeare denn die meisten Ouverturen geschrieben würden“ ꝛc.[1]): bei den vier fraglichen wäre jedoch der Witz nichts weniger als gut anzubringen. Eine zur Oper „Der Besuch im Irrenhaus“ von J. Rosenhain in Frankfurt verriet freilich viel Sympathie zu unsern westlichen Nachbarn, und Schönes, Sonderbares und Gemeines wechselten darin so rasch, daß man nirgends Fuß fassen konnte; indes zeugte sie auch von einem gewandten Talent, dem, wenn es noch Würdigeres leisten sollte, nur mehr Wachsamkeit über einen angebornen Leichtsinn anzuraten wäre. In einem phantastischen Vorspiel von Raupachs „Tochter der Luft“ von Spohr stellte sich seine bekannte Eigentümlichkeit mehr als je heraus, seine elegisch klagenden Violinen, seine wie vom Hauch berührt anklingenden Klarinetten, der ganze edle leidende Spohr; im ganzen bin ich jedoch nicht klar worden und die Partitur konnte ich mir nicht verschaffen. Um so genauer kenn' ich die gegebene Ouverture von Ferdinand Hiller, Namens „Fernando“, spanischen Charakters, ritterlich, durchweg interessant, überaus sorgsam und fein gearbeitet, nach Beethovenscher Bedeutsamkeit strebend, im Hauptrhythmus aber leider Note auf Note auf einen Gedanken von Franz Schubert (aus einem Marsch in C dur) so genau gebaut, daß sie mir (auch im Grundcharakter) wie eine größere Ausführung dieses Schubertschen Marsches vorkam. Mit nicht minder Freude habe ich oft „die Najaden“, Ouverture von William Sterndale Bennett, durchlesen; ein reizendes, reich und edel ausgeführtes Bild. Wenn sie sich allerdings an das Mendelssohnsche Genre anlehnt (wie ja auch Mendelssohn sich an die Ouverture zu Leonore), ja wenn er alles, was sich von Anmut und Weiblichkeit in Weber, Spohr und Mendelssohn findet, wie zu einer Tonflut ver-

1) In der Zeitschr. steht hier die Anmerkung: Eusebius antwortete gutmütig: „zu Romeo und Julie“. Florestan meinte aber wohl zu „Viel Lärmen um Nichts“.

mischt und davon aus vollen Bechern reicht, so ist es eben geistige Brüderschaft, die die Vorzüge anderer lebendig in sich aufgenommen und sich zu eigen gemacht hat. Welche blühende Poesie aber überdies in dem Werk, wie innig im Gesang und zart im Bau, welch' schöne weiche Instrumente! Gegen den Vorwurf einer gewissen Monotonie kann man sie indes kaum in Schutz nehmen; namentlich gleichen sich die zwei Hauptthemas zu viel.

Interessant waren die einzelnen Scenen aus Faust vom Fürsten Radziwill.[1]) Bei aller Hochachtung für das Streben des erlauchten Dilettanten will es mir scheinen, als hätte man dem Werk durch das allzugroße Lob von Berlin aus eher geschadet. Die wirklich äußerst unbehilflich instrumentierte Ouverture schon müßte dem Musiker die Augen öffnen, wenn nicht die Wahl der Mozartschen Fuge gleich vorneherein dem Beurteiler. Wenn sich der Komponist der Aufgabe der Ouverture nicht gewachsen fühlte und die gewiß nicht zu verwerfende Idee, ein Faustdrama mit einer Fuge, der tiefsinnigsten Form der Musik, zu eröffnen, nicht auszuführen vermochte, so gab es doch gewiß noch andere, mehr Faustschen Charakters, als die von Mozart, die noch niemand ein Meisterstück nennen kann, wenn man anders welche von Bach und Händel kennt. Der Eintritt der Harmonika und der nacheinander aufgebaute Dreiklang wirkt im Anfang allerdings eigen und schauerlich, in der Länge aber geradezu quälend, daß man sich wegwünschte. Und dann meine ich, ist doch mit einem einzigen, gewiß zwei Minuten aushaltenden Cis dur-Accord zu wenig musikalische Kunst entwickelt. Vielem Einzelnen der folgenden Nummern kann aber niemand ihren eigentümlichen Wert absprechen, eine unbefleckte Phantasie, eine sozusagen fürstliche Einfalt, eine Erfindungskraft, die die Sache oft an der Wurzel packt.

Neu, d. h. erst hundert Jahre alt, war auch das D moll-Konzert für Klavier von J. S. Bach, von Mendelssohn ge-

---

1) 1775—1833.

spielt und vom verstärkten Saitenquartett begleitet. Vieles, was mir bei diesem erhabenen Werk, wie bei einigen Scenen aus einer der Gluckschen Iphigenien an Gedanken beikam, möchte ich hier sagen. Ein Blick auf den weiten Weg, den wir noch zurückzulegen haben, verhindert mich daran. Eines soll aber je eher je besser die Welt erfahren. Sollte sie es wohl glauben, daß in den Musikschränken der Berliner Singakademie, welcher der alte Zelter seine Bibliothek vermacht, noch wenigstens sieben solcher Konzerte und außerdem unzählige andere Bachsche Kompositionen im Manuskript wohlbehalten aufbewahrt werden? Nur Wenige wissen es; sie liegen aber gewiß dort. Überhaupt, wär' es nicht an der Zeit und von einigem Nutzen, wenn sich einmal die deutsche Nation zu einer vollständigen Sammlung und Herausgabe sämtlicher Werke von Bach entschlösse?[1]) Man sollte meinen und könnte ihr vielleicht dann die Worte eines Sachkundigen, der sich Seite 76 dieses Bandes d. N. Zeitschr. über dies Unternehmen ausläßt, als Motto voransetzen. Dort heißt es nämlich:

„Daß Sie Sebastian Bachs Werke herausgeben wollen, ist etwas, was meinem Herzen, das ganz für die hohe große Kunst dieses Urvaters der Harmonie schlägt, recht wohl thut, und ich bald im vollen Laufe zu sehen wünsche ꝛc."

Man schlage nur nach![2]) —

Und jetzt zu den Sängerinnen und Virtuosen, die diese nie genug zu lobenden Konzerte verschönerten als Arabesken. Gewöhnlicheres übergeh' ich. So sind es denn von ersteren: Frl. Grabau, wie immer fertig, fest, künstlerisch, echt, und Frl. Werner, Novizin, jung, frisch an Stimme und Gestalt, talentvoll. B. Moliques meisterliches Spiel seines D moll-Konzertes (Jemand meinte, B moll läge hier näher) ist schon

1) Der Gedanke hat sich zur Freude aller Künstler seitdem verwirklicht (1852). (Sch.)

2) Der „Sachkundige" ist Beethoven, von dem an der angeführten Stelle einige Briefe abgedruckt sind.

in diesen Blättern erwähnt worden, ebenso W. Bennetts innig musikalisches Leben im Vortrag. Als Kunstgenüsse erster Art bleiben noch zu erwähnen das E moll-Konzert von Spohr, von David gespielt, Posaunenvariationen von C. G. Müller, von Queisser geblasen, das Es dur-Konzert von Beethoven und das in G moll von Mendelssohn, von Mendelssohn gespielt, d. h. in Erz gegossen nach seiner Weise.

Den Beschluß des diesjährigen Konzertcyklus machte die neunte Symphonie von Beethoven. Das unerhört schnelle Tempo, in dem der erste Satz gespielt wurde,[1]) nahm mir geradezu die ganze Entzückung, die man sonst von dieser überschwenglichen Musik zu erhalten gewohnt ist. Dem dirigierenden Meister gegenüber, der Beethoven kennt und verehrt, wie so leicht niemand wieder, mag dieser Ausspruch unbegreiflich scheinen, und endlich, wer könnte hier entscheiden, als Beethoven selbst, dem dies leidenschaftliche Treiben des Tempos unter Voraussetzung eines makellosen Vortrags vielleicht gerade recht gewesen? So muß ich denn diese Erfahrung, wie so manche, zu meinen merkwürdigsten musikalischen zählen, und mit einiger Trauer, wie schon allein über das äußere Erscheinen des Höchsten ein Meinungszwiespalt entstehen kann. Wie sich aber freilich im Adagio alle Himmel aufthaten, Beethoven wie einen aufschwebenden Heiligen zu empfangen, da mochte man wohl alle Kleinigkeiten der Welt vergessen und eine Ahnung von Jenseits die Nachblickenden durchschauern. —

III.

Es mag wohl über zehn Jahre her sein,[2]) daß sich in einem unscheinbaren hiesigen Lokale einige junge Musiker versammelten, teils gute alte Werke, teils ihre eigenen neuesten aufzuführen, oder auch sich untereinander hören zu lassen. Mit-

---

1) Vergl. I. 54.
2) Es war im Jahre 1824.

glieder auf Mitglieder meldeten sich; nach und nach verlautete auch im Publikum davon; Teilnahme und Neugierde trieb mehrere hinein; die geheime Gesellschaft bekam Mut, führte größere Werke mit größeren Mitteln auf, gab sich einen Namen, Euterpe, wählte einen Ausschuß und in einem anerkannt guten Musiker, Hrn. C. G. Müller, einen Direktor. Schon im Winter 1835 verlegte die Gesellschaft ihr Übungszimmer in einen anständigen schönen Saal. Daß er immer gedrückt voll, bezeugte ihr die wachsende Gunst des Publikums, — und so gab es auch im vergangenen Winterhalbjahre vom 12. November bis 14. März zwölf solcher Konzerte, und wenn man etwa Montags fragte: „ob es abends nicht irgend was gäbe", bekam man auf echt Leipzigerisch meistens zur Antwort: „'s ist Euterpe". Im Grunde mußte sich aber die ehrenwerte Gesellschaft ihre Konzertabende recht zusammenborgen, da die meisten Mitglieder auch im Theater, in den Gewandhaus-, Extra- und andern Konzerten mitspielen und es nur wenige Tage giebt, wo es nicht hier und da zu thun gäbe. Dieses Nichtbestimmtsein eines eigentlichen Konzertabends giebt aber dem Institut sogar einen leichten Anstrich von poetischer Freiheit, und stehen die Euterpisten nun wirklich vor ihren erleuchteten Pulten, so spielen sie so frisch zu, daß sie einem sogar lieber als irgend eine fürstliche Kapelle, wo niemand zucken soll mit den Augen und selig sein in der Musik. Zur Sache! Die ursprüngliche Tendenz des Vereins also, Aufführung der besten Werke der besten Meister, dann von Kompositionen Neuerer (Einheimischer wie Fremder), endlich Vortrag von Solo-, auch Ensemblestücken von Mitgliedern und Nichtmitgliedern des Vereins, gilt auch jetzt noch fort, nur daß sich das Ganze auf eine höhere Stufe gehoben hat, daß mit mehr Wahl verfahren wird. Gesang ist durchaus ausgeschlossen, was manches gegen sich, aber auch das für sich hat, daß so der Verein eine bestimmte Farbe bekommen, ja daß er sich zu seinem Vorteil nur im Instrumentalen befestigt.

Die Ausführung der Symphonieen und Ouverturen giebt

der in den Gewandhauskonzerten nicht viel nach, natürlich, da es meist Musiker von daher sind. Spielt man dort mit mehr Respekt, so hier mit mehr Keckheit; steht dort der Direktor felsenfest im Tempo, so geht es hier in einem Beethovenschen Scherzo über Kopf und Hals dem Ende zu. Beide Institute sind einander nützlich, beide von größtem Einfluß auf die verschiedenen Stände der Zuhörer. Gewisse Fehler dürften freilich nie vorkommen und müßten mit einer Art Tod bestraft werden; so blies ein Euterpist in den ersten Takten des Allegretto der 7ten Symphonie von Beethoven ein verdammtes Cis; doch wollen wir solche Fälle neckenden Kobolden beimessen, die sich zufällig wohl einmal in eine Oboeröhre verkrochen. Von den Symphonieen der Meister gab es nun die in C moll, D dur, die Pastoral-, F dur, und eine gewisse in A dur von Beethoven, von Mozart die in C dur mit der Fuge (Jupiter), von Haydn die in Es dur, von Spohr die Weihe der Töne: — von Mitgliedern der Gesellschaft eine ältere in D dur und die oft besprochene in C moll von C. G. Müller, eine in F moll von F. L. Schubert: — von Fremden eine in G moll von Gährich. In den Ouverturen war ebenfalls schönste Auswahl von ältern getroffen, unter denen namentlich die zu Samori vom pedantisch-genialen Abt Vogler zu erwähnen; von neusten gab es welche von Attern, Conrad und von Berlioz die zu den Vehmrichtern, welche letztere für ein Ungeheuer ausgeschrieen ist, während ich in ihr nichts als eine nach gutem Schnitt, klar gehaltene, im Einzelnen noch unreife Arbeit eines französischen Musikgenies entdecken kann, das jedoch hier und da einige Blitze schleudert, wie Vorläufer des kommenden Gewitters,[1]) das in seinen Symphonieen ausdonnert. In den heimischen Euterpesaal zurückkehrend, so sticht freilich nach solchen Donnerwettern ein Konzertino für Horn und dgl. schwächlich genug ab, wie wir denn die Vorträge der

1) Ursprünglich heißt es „prächtigen" Gewitters; die Streichung ist bezeichnend für die spätere Änderung von Schumanns Ansicht über Berlioz.

Solisten getrost übergehen können, da die von gänzlich unbekannten nicht der Art, daß sie eine strenge Kritik aushalten könnten, die der bekannteren (wie Queisser, Uhlrich, Grabau) anderweitig genug bekannt sind. Damit sei aber nicht gemeint, daß die Euterpe die ersten Versuche junger Virtuosen ausschließen solle, im Gegenteil gebeten, diese vorbereitende praktische Schule für öffentliches Auftreten und Konzertroutine fortbestehen und allen, die aufzutreten wünschen, offen stehen zu lassen.

Hatte man nun noch nicht genug an den 32 Konzerten im Gewandhaus und Hotel de Pologne, so konnte man sich ruhiger in den Quartetten ergehen, die Hr. Konzertmeister David mit Hrn. Uhlrich, Grenser und Queisser veranstaltet. Leider gab es nur vier, die nächsten Winter wenigstens zu verdoppeln wären. Die Herren sind bekannt; namentlich erhalte uns der Himmel diesen Konzertmeister.

Wenn wir so mit einigem Stolz auf drei Institute sehen, wie sie, mit Begeisterung an den edelsten Werken unseres Volkes aufgezogen, kaum eine andere deutsche Stadt aufzuweisen hat, so wird sich mancher Leser gefragt haben, warum die Zeitschrift mit einem Bericht über die einzelnen Leistungen oft so lange angestanden. Bekennt es Schreiber dieser Zeilen offen, so ist seine doppelte Stellung als Redigent und als Musiker daran schuld. Den Musiker interessiert nur das Ganze, und von den Einzelnen nur die Bedeutendsten; als Redigent möchte er von allem sprechen. Als Musiker müßte er manches verschweigen, was der Redigent der Vollständigkeit wegen erwähnen müßte. Wo aber auch Zeit hernehmen, alles Einzelne gründlich und mit Nutzen für die Künstler zu besprechen! Denn mit Phrasen, wie: „hat sich Beifall erworben, fand Teilnahme, wurde sehr beklatscht", wird nichts vom Fleck gebracht, alles verwaschen, niemand geehrt, Meister und Schüler über einen Leisten geschlagen. So werden wir auch künftighin, immer mehr die Sache als die Person im Auge, die Ereignisse in größern Zeiträumen zusammenfassen, wo sich das Kleinere

von selbst ausscheidet und ein schärferer Abriß des Ganzen sich herausstellt, — den Lebenden und Nachfolgenden aber ein erfreuliches Bild der Jugendkraft und des schwungvollen Lebens, dem die Musikgeschichte unserer Stadt kein ähnliches an die Seite zu stellen hat.

IV.

Ist mir's doch heute wie einem jungen mutigen Krieger, der zum erstenmal sein Schwert zieht in einer großen Sache! Als ob dies kleine Leipzig, wo einige Weltfragen schon zur Sprache gekommen, auch musikalische schlichten sollte, traf es sich, daß hier, wahrscheinlich zum erstenmal in der Welt nebeneinander, die zwei wichtigsten Kompositionen der Zeit zur Aufführung kamen, — die Hugenotten von Meyerbeer und der Paulus von Mendelssohn. Wo hier anfangen, wo aufhören! Von einer Nebenbuhlerschaft, einer Bevorzugung des Einen vor dem Andern kann hier keine Rede sein. Der Leser weiß zu gut, welchem Streben sich diese Blätter geweiht, zu gut, daß, wenn von Mendelssohn die Rede ist, keine von Meyerbeer sein kann, so diametral laufen ihre Wege auseinander, zu gut, daß, um eine Charakteristik beider zu erhalten, man nur dem Einen beizulegen braucht, was der Andere nicht hat, — das Talent ausgenommen, was beiden gemeinschaftlich. Oft möchte man sich an die Stirn greifen, zu fühlen, ob da oben alles noch im gehörigen Stande, wenn man Meyerbeers Erfolge im gesunden musikalischen Deutschland erwägt, und wie sonst ehrenwerte Leute, Musiker selbst, die übrigens auch den stilleren Siegen Mendelssohns mit Freude zusehen, von seiner Musik sagen, sie wär' etwas. Noch ganz erfüllt von den Hochgebilden der Schröder-Devrient im Fidelio ging ich zum erstenmal in die Hugenotten. Wer freut sich nicht auf neues, wer hofft nicht gern! Hatte doch Ries mit eigener Hand geschrieben, manches in den Hugenotten sei Beethovenschem an die Seite zu stellen ꝛc.! Und was sagten andere,

was ich? Geradezu stimmte ich Florestan bei, der, eine gegen die Oper geballte Faust, die Worte fallen ließ: „im Crociato hätte er Meyerbeer noch zu den Musikern gezählt, bei Robert dem Teufel habe er geschwankt, von den Hugenotten an rechne er ihn aber geradewegs zu Franconi's Leuten.“ Mit welchem Widerwillen uns das Ganze erfüllte, daß wir nur immer abzuwehren hatten, kann ich gar nicht sagen; man wurde schlaff und müde vom Ärger. Nach öfterem Anhören fand sich wohl manches Günstigere und zu Entschuldigende heraus, das Endurteil blieb aber dasselbe, und ich müßte denen, die die Hugenotten nur von weitem etwa dem Fidelio oder Ähnlichem an die Seite zu setzen wagten, unaufhörlich zurufen: daß sie nichts von der Sache verständen, nichts, nichts. Auf eine Bekehrung übrigens ließ' ich mich nicht ein; da wäre kein Fertigwerden.

Ein geistreicher Mann hat Musik wie Handlung am besten durch das Urteil bezeichnet, daß sie entweder im Freudenhause oder in der Kirche spielten. Ich bin kein Moralist; aber einen guten Protestanten empörts, sein teuerstes Lied auf den Brettern abgeschrieen zu hören, empört es, das blutigste Drama seiner Religionsgeschichte zu einer Jahrmarktsfarce heruntergezogen zu sehen, Geld und Geschrei damit zu erheben, empört die Oper von der Ouverture an mit ihrer lächerlich-gemeinen Heiligkeit bis zum Schluß, nach dem wir ehestens lebendig verbrannt werden sollen.[1]) Was bleibt nach den Hugenotten übrig, als daß man geradezu auf der Bühne Verbrecher hinrichtet und leichte Dirnen zur Schau ausstellt. Man überlege sich nur alles, sehe, wo alles hinausläuft! Im ersten Akt eine Schwelgerei von lauter Männern und dazu, recht raffi-

1) Man lese nur die Schlußzeilen der Oper:
Par le fer et l'incendie
Exterminons la race impie!
Frappons, poursuivons l'hérétique.
Dieu le veut, Dieu veut le sang,
Oui, Dieu veut le sang! (Sch.)

niert, nur eine Frau, aber verschleiert; im zweiten eine Schwelgerei von badenden Frauen und dazwischen, mit den Nägeln herausgegraben für die Pariser, ein Mann, aber mit verbundenen Augen. Im dritten Akt vermischt sich die liederliche Tendenz mit der heiligen; im vierten wird die Würgerei vorbereitet und im fünften in der Kirche gewürgt. Schwelgen, morden und beten, von weiter nichts steht in den Hugenotten: vergebens würde man einen ausdauernd reinen Gedanken, eine wahrhaft christliche Empfindung darin suchen. Meyerbeer nagelt das Herz auf die Haut und sagt: „seht, da ist es, mit Händen zu greifen.“ Es ist alles gemacht, alles Schein und Heuchelei. Und nun diese Helden und Heldinnen, — zwei, Marcell und St. Bris, ausgenommen, die doch nicht gar so elend zusammensinken. Ein vollkommner französischer Wüstling,[1]) Nevers, der Valentine liebt, sie wieder aufgiebt, dann zur Frau nimmt, — diese Valentine selbst, die Raoul liebt, Nevers heiratet, ihm Liebe schwört[2]) und sich zuletzt an Raoul trauen läßt, — dieser Raoul, der Valentine liebt, sie ausschlägt, sich in die Königin verliebt und zuletzt Valentine zur Frau erhält, — diese Königin endlich, die Königin all' dieser Puppen! Und dies läßt man sich alles gefallen, weil es hübsch in die Augen fällt und von Paris kömmt, — und ihr deutschen sittsamen Mädchen haltet euch nicht die Augen zu? — Und der Erzkluge aller Komponisten reibt sich die Hände vor Freuden! Von der Musik an sich zu reden, so reichten hier wirklich keine Bücher hin; jeder Takt ist überdacht, über jeden ließe sich etwas sagen. Verblüffen oder kitzeln ist Meyerbeers höchster Wahlspruch und es gelingt ihm auch beim Janhagel. Was nun jenen eingeflochtenen Choral anlangt, worüber die Franzosen außer sich sind, so gesteh' ich, brächte mir ein Schüler einen solchen Kontrapunkt, ich würde ihn höchstens bitten, er möcht' es nicht schlechter machen künftighin. Wie

1) Worte wie „je ris du Dieu de l'univers“ etc. sind Kleinigkeiten im Texte. (Sch.)

2) D'aujourd'hui tout mon sang est à vous etc. (Sch.)

überlegt-schal, wie besonnen-oberflächlich, daß es der Janhagel ja merkt, wie grobschmiedmäßig dieses ewige Hineinschreien Marcells „Eine feste Burg“ rc. Viel macht man dann aus der Schwerterweihe im vierten Akt. Ich gebe zu, sie hat viel dramatischen Zug, einige frappante geistreiche Wendungen und namentlich ist der Chor von großer äußerlicher Wirkung; Situation, Scenerie, Instrumentation greifen zusammen, und da das Gräßliche Meyerbeers Element ist, so hat er hier auch mit Feuer und Liebe geschrieben. Betrachtet man aber die Melodie musikalisch, was ist's als eine aufgestutzte Marseillaise? Und dann, ist's denn eine Kunst, mit solchen Mitteln an so einer Stelle eine Wirkung hervorzubringen? Ich tadle nicht das Aufbieten aller Mittel am richtigen Orte; man soll aber nicht über Herrlichkeit schreien, wenn ein Dutzend Posaunen, Trompeten, Ophykleïden und hundert im Unisono singende Menschen in einiger Entfernung gehört werden können. Ein Meyerbeersches Raffinement muß ich hier erwähnen. Er kennt das Publikum zu gut, als daß er nicht einsehen sollte, daß zu viel Lärm zuletzt abstumpft. Und wie klug arbeitet er dem entgegen! Er setzt nach solchen Prasselstellen gleich ganze Arien mit Begleitung eines einzigen Instrumentes, als ob er sagen wollte: „seht, was ich auch mit Wenigem anfangen kann, seht, Deutsche, seht!“ Einigen Esprit kann man ihm leider nicht absprechen. — Alles Einzelne durchzugehen, wie reichte da die Zeit aus! Meyerbeers äußerlichste Tendenz, höchste Nichtoriginalität und Stillosigkeit sind so bekannt, wie sein Talent geschickt zu appretieren, glänzend zu machen, dramatisch zu behandeln, zu instrumentieren, wie er auch einen großen Reichtum an Formen hat. Mit leichter Mühe kann man Rossini, Mozart, Herold, Weber, Bellini, sogar Spohr, kurz die gesamte Musik nachweisen. Was ihm aber durchaus angehört, ist jener berühmte, fatal (meckernde) unanständige Rhythmus, der fast in allen Themen der Oper durchgeht; ich hatte schon angefangen, die Seiten aufzuzeichnen, wo er vorkömmt (S. 6, 17, 59, 68, 77, 100, 117), ward's aber zuletzt

überdrüssig. Manches Bessere, auch einzelne edlere und großartigere Regungen könnte, wie gesagt, nur der Haß wegleugnen; so ist Marcells Schlachtlied von Wirkung, so das Lied des Pagen lieblich; so interessiert das Meiste des dritten Aktes durch lebendig vorgestellte Volksscenen, so der erste Teil des Duetts zwischen Marcell und Valentine durch Charakteristik, ebenso das Sextett, so der Spottchor durch komische Behandlung, so im vierten Akt die Schwerterweihe durch größere Eigentümlichkeit und vor allem das darauf folgende Duett zwischen Raoul und Valentine durch musikalische Arbeit und Fluß der Gedanken: — — was aber ist das alles gegen die Gemeinheit, Verzerrtheit, Unnatur, Unsittlichkeit, Unmusik des Ganzen? Wahrhaftig, und der Herr sei gelobt, wir stehen am Ziel, es kann nicht ärger kommen, man müßte denn die Bühne zu einem Galgen machen, und dem äußersten Angstgeschrei eines von der Zeit gequälten Talentes folgt im Augenblicke die Hoffnung, daß es besser werden muß.[1])

V.

— — Wenden wir uns mit einigen Worten zu einem Edleren. Hier wirst du zum Glauben und zur Hoffnung gestimmt und lernst deine Menschen wieder lieben; hier ruht es sich wie unter Palmen, wenn du dich müde gesucht und nun

---

1) Der obige Artikel wurde von Schumann nach mehrmaligem Hören der „Hugenotten" geschrieben; er ist nicht der Ausfluß augenblicklicher Verstimmung oder gar persönlicher Eingenommenheit, sondern die wohlüberlegte Darlegung des Standpunkts, den Sch. dem Komponisten gegenüber einnahm, und den er auch für die Folge unerschütterlich festhielt. So bekräftigt er denn auch sein Schlußurteil in der Zeitschr. mit den Worten: „Nie unterschrieb ich etwas mit so fester Überzeugung als heute. Robert Schumann"; und im Januar 1850 schreibt er an Hiller: „Sonst ist jetzt alles in Spannung auf den Propheten — und ich habe viel deshalb auszustehen. Mir kommt die Musik sehr armselig vor; ich habe keine Worte dafür, wie sie mich anwidert"; in seinem Theaterbüchlein endlich findet sich als Erinnerung an eine Aufführung des Propheten nichts als ein stumm beredtes Totenkreuz.

eine blühende Landschaft dir zu Füßen liegt. Es ist der Paulus ein Werk der reinsten Art, eines des Friedens und der Liebe. Du würdest dir schaden und dem Dichter wehe thun, wolltest du es nur von weitem mit Händelschen oder Bachschen vergleichen. Worin sich alle Kirchenmusik, worin sich alle Gottestempel, alle Madonnen der Maler gleichsehen, darin gleichen sie sich; aber freilich waren Bach und Händel, da sie schrieben, schon Männer, und Mendelssohn schrieb beinahe ganz Jüngling.[1]) Also das Werk eines jungen Meisters, dem noch Grazien um die Sinne spielen, den noch Lebelust und Zukunft erfüllen; nicht zu vergleichen mit einem aus jener strengern Zeit, von einem jener göttlichen Meister, die ein langes heiliges Leben hinter sich, mit den Häuptern schon in die Wolken sahen.

Der Gang der Handlung, das Wiederaufnehmen des Chorals, den wir schon in den alten Oratorien finden, die Teilung des Chors und der Einzelnen in handelnde und betrachtende Massen und Personen, die Charaktere dieser Einzelnen selbst, — über dies wie über anderes ist schon vielfach in diesen Blättern gesprochen. Auch daß die Hauptmomente zum Nachteil des Eindrucks des Ganzen schon in dem ersten Teile der Handlung liegen, daß die Nebenperson Stephanus wenn nicht ein Übergewicht über Paulus erhält, so doch das Interesse an diesem schmälert, daß endlich Saulus mehr wirkt in der Musik als Bekehrter, denn als Bekehrender, ist ebenfalls richtig bemerkt worden, sowie daß das Oratorium überhaupt sehr lang ist und bequem in zwei zerfallen könnte. Anziehend zum Kunstgespräch ist vor allem Mendelssohns dichterische Auffassung der Erscheinung des Herrn; doch meine ich, man verdirbt durch Grübeln und könnte damit den Komponisten nicht ärger beleidigen, als hier in einer seiner schönsten Erfindungen. Ich meine, Gott der Herr spricht in vielen Zungen, und den Auserwählten offenbart er ja seinen Willen durch Engelchöre; ich

---

1) Der Paulus war im Winter 1835—1836 beendigt und zuerst Pfingsten 1836 auf dem Musikfest in Düsseldorf aufgeführt worden.

meine, der Maler drücke die Nähe des Höchsten durch oben aus dem Saum des Bildes hervorschauende Cherubköpfe poetischer aus, als durch das Bild eines Greises, das Dreifaltigkeitszeichen 2c. Ich wüßte nicht, wie die Schönheit beleidigen könnte, wo die Wahrheit nicht zu erreichen ist. Auch hat man behaupten wollen, daß einige Choräle im Paulus durch den seltenen Schmuck, mit dem sie Mendelssohn umgeben, an ihrer Einfalt einbüßten. Als ob die Choralmusik nicht ebensogut Zeichen für das freudige Gottvertrauen wie für die flehende Bitte habe, als ob zwischen „Wachet auf" 2c. und „Aus tiefer Not" 2c. kein Unterschied möglich wäre, als ob das Kunstwerk nicht andere Ansprüche befriedigen müsse, als eine singende Gemeinde! Endlich hat man den Paulus sogar nicht einmal als ein protestantisches Oratorium, sondern nur als Konzertoratorium gelten lassen wollen, wobei ein Gescheiter den Mittelweg vorschlug, es doch „protestantisches Konzertoratorium" zu nennen. Man sieht, Einwendungen, und auch begründete, lassen sich machen, und der Fleiß der Kritik soll auch in Ehren gehalten werden. Dagegen vergleiche man aber, was dem Oratorium niemand nehmen wird, — außer dem innern Kern die tiefreligiöse Gesinnung, die sich überall ausspricht, betrachte man all' das Musikalisch-Meisterlich-Getroffene, diesen höchst edlen Gesang durchgängig, diese Vermählung des Wortes mit dem Ton, der Sprache mit der Musik, daß wir alles wie in leibhaftiger Tiefe erblicken, die reizende Gruppierung der Personen, die Anmut, die über das Ganze wie hingehaucht ist, diese Frische, dieses unauslöschliche Kolorit in der Instrumentation, des vollkommen ausgebildeten Stiles, des meisterlichen Spielens mit allen Formen der Setzkunst nicht zu gedenken, — man sollte damit zufrieden sein, meine ich. Eines nur habe ich zu bemerken. Die Musik zum Paulus ist im Durchschnitt so klar und populär gehalten, prägt sich so rasch und für lange Zeit ein, daß es scheint, der Komponist habe während des Schreibens ganz besonders darauf gedacht, auf das Volk zu wirken. So schön dieses Streben ist, so würde eine solche

Absicht künftigen Kompositionen doch etwas von der Kraft und Begeisterung rauben, wie wir es in den Werken derer finden, die sich ihrem großen Stoffe rücksichtlos, ohne Ziel und Schranke hingaben. Zuletzt bedenke man, daß Beethoven einen Christus am Ölberg geschrieben, und auch eine Missa solemnis, und glauben wir, daß, wie der Jüngling Mendelssohn ein Oratorium schrieb, der Mann auch eines vollenden wird.[1]) Bis dahin begnügen wir uns mit unserm und lernen und genießen davon.

Und jetzt zu einem Schlußurteil über zwei Männer und ihre Werke, die die Richtung und Verwirrung der Zeit am schärfsten charakterisieren, zu gelangen. Ich verachte diesen Meyerbeerschen Ruhm aus dem Grunde meines Herzens; seine Hugenotten sind das Gesamtverzeichnis aller Mängel und einiger wenigen Vorzüge seiner Zeit. Und dann — laßt uns diesen Mendelssohn-Paulus hochachten und lieben, er ist der Prophet einer schönen Zukunft, wo das Werk den Künstler adelt, nicht der kleine Beifall der Gegenwart: sein Weg führt zum Glück, jener zum Übel.[2])

---

1) Mendelssohn hat die Prophezeiung erfüllt (Elias). — (Sch.)

2) Der obige Artikel hat dem Verf. seiner Zeit bedeutende Angriffe eingebracht, namentlich in Pariser und Hamburger Blättern, aber auch ein Lob von einem sehr würdigen Mann —, von Fr. Rochlitz.*) Es verhielt sich so damit: Eine musikalische Freundin,**) dieselbe, der die „Erinnerungen" im Jahrgang 1839 (Bd. XI. Nr. 28—30) gewidmet sind, vermittelte zwischen ihm und dem jüngern Künstleraufwuchs in der Art, daß sie ihm meist auf dem Pianoforte Musikalisches, wie von Mendelssohn, Chopin, Florestan und Eusebius u. a. mitteilte, ausnahmsweise wohl auch Kritisches, wie obige Fragmente. Nach Lesung des letztern erteilte ihr Rochlitz eine Antwort, die, von der Freundin mir zum Andenken im Original hinterlassen, ein Zeugnis von der entschiedenen Gesinnung des edlen Kunstrichters, der sich damals schon dem Greisenalter näherte, geben mag.

---

*) 1769—1842, der Begründer der „Allgemeinen mus. Zeitung" und Verfasser des Werkes „Für Freunde der Tonkunst".

**) Henriette Voigt. Vergl. I. 28 und 117, sowie den Aufsatz „Erinnerung an eine Freundin" aus dem Jahre 1839.

D. 14. Septbr. 1837.

Meinen verbindlichsten Dank für die zurückfolgende Mittheilung. Seit Jahren habe ich über Musik Nichts, ganz und gar Nichts gelesen, was mir — wie ich nun bin und seyn kann — so innerlichst wohlgethan hätte. Helle, festgefaßte, festgegründete, überall, wo Vernunft und Recht gilt, geltende Ansichten; reine, würdige, edle Gesinnung — und Beides nicht blos, was jene Musikwerke, ja nicht blos, was Musik überhaupt betrifft; ein bedachtsam zusammengefaßtes, haltungsvolles, und dabey doch frischbelebtes, zwanglos sich bewegendes Wesen in der Darstellung: das finde ich in diesem Aufsatze, und zwar von der ersten bis zur letzten Zeile. Dabey eine Unpartheilichkeit, die selbst am Teufel anerkennt, was er Gewandtes und Tüchtiges darlegt: so wie am Freunde, daß und wo er kein Engel ist — ja, die an diesem noch mehr Menschlichkeiten zugiebt, als manche andere Leute (ich z. B.) dafür erkennen. Dies Alles habe ich hier gefunden und meyne, alle Leser, bei denen, wie gesagt, Vernunft und Recht gilt, und an welchen allein dem Verfasser gelegen sein kann — werden es gleich mir finden. So wird er, der Verfasser, hiermit sicherlich zum Guten, und nicht allein in unmittelbarer Beziehung auf jene Werke, mitwirken, redlich, aufrichtig, eindringlich. Wo aber dies geschieht, da wird bald oder später auch geschehen wie es dort, nach verwandten Voraussetzungen, heißt: es wird euch das Andere Alles zufallen — von selbst kommen. Und das ist, was ich ihm, dem Verf., von Herzen wünsche.

Was sollen Sie aber mit alledem? Gar nichts, liebe Freundin, außer eine Bestätigung empfangen, es sey mir mit meinem Dank für die Mittheilung Ernst gewesen.

Rchz. (Sch.)

1838.

Traumbild. — Franz Schuberts letzte Kompositionen. — Ouverturen für Orchester. — Erster bis sechster Quartettmorgen. — Rondos für das Pianoforte. — Etuden für das Pianoforte. — Kompositionen von Leopold Schefer. — Phantasieen für das Pianoforte (erste bis dritte Reihe). — Rückblicke auf das Leipziger Musikleben 1837—38.

Traumbild am 9. September Abends.

Konzert von C. W.[1])

Von Oben gekommen ein Engelskind
Am Flügel sitzt und auf Lieder sinnt,
Und wie es in die Tasten greift,
Im Zauberringe vorüberschweift
  Gestalt an Gestalt
  Und Bild nach Bild,
  Erlkönig alt
  Und Mignon mild,
  Und trotziger Ritter
  Im Waffenflitter,
  Und knieende Nonne
  In Andachtwonne.
Die Menschen, die's hörten, die haben getobt,
Als wär's eine Sängerin hochbelobt;
Das Engelskind aber unverweilt
Zurück in seine Heimat eilt.

F. u. E.[2])

---

1) Zu Anfang des Jahres 1836 hatten sich die Herzen von Robert Schumann und Clara Wieck gefunden.

2) In der Zeitschr. ist das Gedicht mit A. L. unterzeichnet, und die letzten Zeilen lauten dort: „Das Engelskind aber bestürzt und leicht Zurück in seine Heimat entweicht."

Franz Schuberts letzte Kompositionen.

Wenn Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genies ist, so gehört Franz Schubert zu den größten. Nicht viel über dreißig Jahr alt geworden, hat er zum Erstaunen viel geschrieben, von dem vielleicht erst die Hälfte gedruckt ist, ein Teil noch der Veröffentlichung entgegensieht, ein bei weitem größerer aber wahrscheinlich nie oder nach langer Zeit erst ins Publikum kommen wird. 1) Aus der ersten Rubrik haben sich wohl seine Lieder am schnellsten und weitesten verbreitet; er hätte nach und nach wohl die ganze deutsche Litteratur in Musik gesetzt, und wenn Telemann verlangt: „ein ordentlicher Komponist müsse den Thorzettel komponieren können," so hätte er an Schubert seinen Mann gefunden. Wo er hinfühlte, quoll Musik hervor: Äschylus, Klopstock, so spröde zur Komposition, gaben nach unter seinen Händen, wie er den leichteren Weisen W. Müllers u. a. ihre tiefsten Seiten abgewonnen. Dann sind es eine Menge Instrumentalsachen in allen Formen und Arten: Trios, Quartetten, Sonaten, Rondos, Tänze, Variationen, zwei- und vierhändig, groß und klein, der wunderlichsten Dinge voll, wie der seltensten Schönheiten; die Zeitschrift hat sie an verschiedenen Orten genauer charakterisiert. Von den Werken, die noch der Veröffentlichung entgegensehen, werden uns Messen, Quartetten, eine große Anzahl Lieder u. a., genannt. In die letzte Rubrik fallen endlich seine größeren Kompositionen, mehre Opern, große Kirchenstücke, viele Symphonieen, Ouverturen u. a., die im Besitz der Erben geblieben sind. Die zuletzt erschienenen Kompositionen Schuberts haben die Titel:

1) Eine Gesamtausgabe der Werke Franz Schuberts ist jetzt im Erscheinen. Die Verlagshandlung Breitkopf und Härtel erwirbt sich durch die Veranstaltung derselben ein neues Verdienst um die deutsche Musik.

Großes Duo für das Pianoforte zu vier Händen
Werk 140, und
F. Schuberts Allerletzte Komposition: Drei große Sonaten für Pianoforte.

Es gab eine Zeit, wo ich nur ungern über Schubert sprechen, nur nächtens den Bäumen und Sternen von ihm vorerzählen mögen. Wer schwärmt nicht einmal! Entzückt von diesem neuen Geist, dessen Reichtum mir maß- und grenzenlos dünkte, taub gegen alles, was gegen ihn zeugen könnte, sann ich nichts als auf ihn. Mit dem vorrückenden Alter, den wachsenden Ansprüchen wird der Kreis der Lieblinge kleiner und kleiner; an uns liegt es wie an ihnen. Wo wäre der Meister, über den man sein ganzes Leben hindurch ganz gleich dächte! Zur Würdigung Bachs gehören Erfahrungen, die die Jugend nicht haben kann; selbst Mozarts Sonnenhöhe wird von ihr zu niedrig geschätzt; zum Verständnis Beethovens reichen bloß musikalische Studien ebenfalls nicht aus, wie er uns ebenfalls in gewissen Jahren durch ein Werk mehr begeistert als durch das andere. So viel ist gewiß, daß sich gleiche Alter immer anziehen, daß die jugendliche Begeisterung auch am meisten von der Jugend verstanden wird, wie die Kraft des männlichen Meisters vom Mann. Schubert wird so immer der Liebling der ersteren bleiben; er zeigt, was sie will, ein überströmend Herz, kühne Gedanken, rasche That; erzählt ihr, was sie am meisten liebt, von romantischen Geschichten, Rittern, Mädchen und Abenteuern; auch Witz und Humor mischt er bei, aber nicht so viel, daß dadurch die weichere Grundstimmung getrübt würde. Dabei beflügelt er des Spielers eigene Phantasie, wie außer Beethoven kein anderer Komponist; das Leichtnachahmliche mancher seiner Eigenheiten verlockt wohl auch zur Nachahmung; tausend Gedanken will man ausführen, die er nur leichthin angedeutet; so ist es, so wird er noch lange wirken.

Vor zehn Jahren also würde ich diese zuletzt erschienenen Werke ohne Weiteres den schönsten der Welt beigezählt haben,

und zu den Leistungen der Gegenwart gehalten sind sie mir das auch jetzt. Als Kompositionen von Schubert zähle ich sie aber nicht in die Klasse, wohin ich sein Quartett in D moll für Streichinstrumente, sein Trio in Es dur,[1]) viele seiner kleinen Gesangs- und Klavierstücke rechne. Namentlich scheint mir das Duo noch unter Beethovenschem Einfluß entstanden, wie ich es denn auch für eine auf das Klavier übertragene Symphonie hielt,[2]) bis mich das Original-Manuskript, in dem es von seiner eigenen Hand als „vierhändige Sonate" bezeichnet ist, eines anderen überweisen wollte. „Wollte" sag' ich; denn noch immer kann ich nicht von meinem Gedanken. Wer so viel schreibt wie Schubert, macht mit Titeln am Ende nicht viel Federlesens, und so überschrieb er sein Werk in der Eile vielleicht Sonate, während es als Symphonie in seinem Kopfe fertig stand; des gemeineren Grundes noch zu erwähnen, daß sich zu einer Sonate doch immer eher Herausgeber fanden, als für eine Symphonie, in einer Zeit, wo sein Name erst bekannt zu werden anfing. Mit seinem Stil, der Art seiner Behandlung des Klaviers vertraut, dieses Werk mit seinen andern Sonaten vergleichend, in denen sich der reinste Kloviercharakter ausspricht, kann ich mir es nur als Orchesterstück auslegen. Man hört Saiten- und Blasinstrumente, Tuttis, einzelne Soli, Paukenwirbel; die großbreite symphonische Form, selbst die Anklänge an Beethovensche Symphonieen, wie im zweiten Satz an das Andante der zweiten von Beethoven, im letzten an den letzten der A dur-Symphonie, wie einige blassere Stellen, die mir durch das Arrangement verloren zu haben scheinen, unterstützen meine Ansicht gleichfalls. Damit möchte ich das Duo aber gegen den Vorwurf schützen, daß es als Klavierstück nicht immer richtig gedacht sei, daß dem Instrument etwas zugemutet wird, was es nicht leisten kann,

1) Die Symphonie in C war zur Zeit, als obiges geschrieben wurde, noch nicht bekannt. (Sch.)

2) Joseph Joachim hat, vielleicht durch Schumann angeregt, das Duo instrumentiert und in Berlin zur Aufführung gebracht.

während es als eine arrangierte Symphonie mit andern Augen zu betrachten wäre. Nehmen wir es so, und wir sind um eine Symphonie reicher. Die Anklänge an Beethoven erwähnten wir schon; zehren wir doch alle von seinen Schätzen. Aber auch ohne diesen erhabenen Vorgänger wäre Schubert kein anderer worden; seine Eigentümlichkeit würde vielleicht nur später durchgebrochen sein. So wird, der einigermaßen Gefühl und Bildung hat, Beethoven und Schubert auf den ersten Seiten erkennen und unterscheiden. Schubert ist ein Mädchencharakter, an jenen gehalten, bei weitem geschwätziger, weicher und breiter; gegen jenen ein Kind, das sorglos unter den Riesen spielt. So verhalten sich diese Symphonieensätze zu denen Beethovens und können in ihrer Innigkeit gar nicht anders als von Schubert gedacht werden. Zwar bringt auch er seine Kraftstellen, bietet auch er Massen auf; doch verhält es sich immer wie Weib zum Mann, der befiehlt, wo jenes bittet und überredet. Dies alles aber nur im Vergleich zu Beethoven; gegen andere ist er noch Mann genug, ja der kühnste und freigeistigste der neueren Musiker. In diesem Sinne möge man das Duo zur Hand nehmen. Nach den Schönheiten braucht man nicht zu suchen; sie kommen uns entgegen und gewinnen, je öfter man sie betrachtet; man muß es durchaus lieb gewinnen, dieses liebende Dichtergemüt. So sehr gerade das Adagio an Beethoven erinnert, so wüßte ich auch kaum etwas, wo Schubert sich mehr gezeigt als er; so leibhaftig, daß einem wohl bei einzelnen Takten sein Name über die Lippen schlüpft, und dann hat's getroffen. Auch darin werden wir übereinstimmen, daß sich das Werk vom Anfang bis zum Schluß auf gleicher Höhe hält; etwas, was man freilich immer fordern müßte, die neuste Zeit aber so selten leistet. Keinem Musiker dürfte ein solches Werk fremd bleiben, und wenn sie manche Schöpfung der Gegenwart und vieles andere der Zukunft nicht verstehen, weil ihnen die Einsicht der Übergänge abgeht, so ist es ihre Schuld. Die neue sogenannte romantische Schule ist keines-

wegs aus der Luft herabgewachsen; es hat alles seinen guten Grund.

Die Sonaten[1]) sind als das letzte Werk Schuberts bezeichnet und merkwürdig genug. Vielleicht daß anders urteilen würde, wem die Zeit der Entstehung fremd geblieben wäre, — wie ich selbst vielleicht sie in eine frühere Periode des Künstlers gesetzt hätte, und mir immer das Trio in Es dur als Schuberts letzte Arbeit, als sein Eigentümlichstes gegolten hat. Übermenschlich wäre es freilich, daß sich immer steigern und übertreffen sollte, wer wie Schubert so viel und täglich so viel komponierte, und so mögen auch diese Sonaten in der That die letzten Arbeiten seiner Hand sein. Ob er sie auf dem Krankenlager geschrieben, ob nicht, konnte ich nicht erfahren; aus der Musik selbst scheint man auf das erstere schließen zu dürfen; doch ist auch möglich, man sieht mehr, wo die Phantasie durch das traurige „Allerletzte" nun einmal vom Gedanken des nahen Scheidens erfüllt ist. Wie dem sei, so scheinen mir diese Sonaten auffallend anders als seine andern, namentlich durch eine viel größere Einfalt der Erfindung, durch ein freiwilliges Resignieren auf glänzende Neuheit, wo er sich sonst so hohe Ansprüche stellt, durch Ausspinnung von gewissen allgemeinen musikalischen Gedanken, anstatt er sonst Periode auf Periode neue Fäden verknüpft. Als könne es gar kein Ende haben, nie verlegen um die Folge, immer musikalisch und gesangreich rieselt es von Seite zu Seite weiter, hier und da durch einzelne heftigere Regungen unterbrochen, die sich aber schnell wieder beruhigen. Ob in diesem Urteile schon meine Phantasie durch die Vorstellung seiner Krankheit verführt scheint, muß ich Ruhigeren überlassen. So aber wirkten sie auf mich. Wohlgemut und leicht und freundlich schließt

1) Nr. 13 C moll, Nr. 14 A dur, Nr. 15 B dur, ohne Opuszahl. Nach Grove (A dictionary of music and musicians, Art. Schubert, Bd. III. S. 375) sind die Sonaten im Sept. 1828 komponiert, die dritte am 26. Sept.; Schubert starb am 19. Nov., hat aber noch im Oktober einiges geschrieben. Die drei Sonaten wurden von dem Verleger Robert Schumann gewidmet.

er dann auch, als könne er Tages darauf wieder von neuem beginnen. Es war anders bestimmt. Mit ruhigem Antlitz konnte er der letzten Minute entgegentreten. Und wenn auf seinem Leichenstein die Worte stehen, daß unter ihm „ein schöner Besitz, aber noch schönere Hoffnungen“ begraben lägen, so wollen wir dankbar nur des ersteren gedenken.[1]) Nachzugrübeln, was er noch erreichen können, führt zu nichts. Er hat genug gethan, und gepriesen sei, wer wie er gestrebt und vollendet.

Ouverturen.

Kalliwoda, J. W., fünfte Ouverture. W. 76. — Hesse, A., Ouverture N. 2. W. 28. — Weyse, C. F. E., Ouverture zur Oper Kenilworth, zu vier Händen für Pianoforte eingerichtet. — Bennett, W. St., Die Najaden. Ouverture zu vier Händen fürs Pianoforte. W. 14.

An Kalliwoda haben wir das erfreuende Beispiel eines schnell zur Blüte und Anerkennung gekommenen Talentes, und das traurige eines ebenso raschen Verblühens und Vergessenwerdens. Er hatte viele Hoffnungen erweckt, viele erfüllt. Seine Symphonieen, wenn auch natürlich keine Beethovenschen Diademe, so doch weißen, durchsichtigen Perlen zu vergleichen, werden sich unter seinen Werken der Zukunft am längsten erhalten. Was er aber außerdem und namentlich in der letzten Zeit zu Tage brachte, war kaum mehr als Flittergold, unechter Schmuck; wir sind wohl alle darüber einverstanden. So auch diese fünfte Ouverture, ein hübsches Stück für Dilettantenorchester, nicht schwer, klingend instrumentiert, im ganzen gewöhnlich und aus den bekanntesten Redensarten zusammengesetzt. Der Komponist wird ihr wohl selbst kein Gewicht beilegen.

Die Ouverture von A. Hesse, ein früheres Werk dieses

---

1) Der Anfang der Grillparzerschen Inschrift lautet: Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz aber noch viel schönere Hoffnungen.

Komponisten, mag sich gut zur Eröffnung etwa eines Kotzebueschen Stückes schicken; sie hat ein allgemeines komfortables Gesicht, rundet sich, wie alle Arbeiten von Hesse, sehr glücklich ab und ist in guter Stunde gemacht. Der alten Richtschnur entgegen, nach der das zweite Thema nach der Dominante mußte, weicht dieses in der Ouverture in eine ziemlich entlegene Tonart, nämlich in die kleine Terz der Dominante aus. Es wäre dem, wo so geschickt wie hier moduliert ist, gar nichts anzuhaben; aber die Themas sind eigentlich gar nicht verschieden und das, was wir das zweite nannten, nur eine geringe Veränderung des ersten, der Arrangeur müßte denn die Melodie, die zum zweiten Gedanken sehr wohl gedacht werden kann, im Klavierauszug nicht haben anbringen können.

Der Komponist der Ouverture zu Kenilworth ist als ein kraft- und geistvoller Mann bekannt. Doch hätte ich nach der Handlung, der die Ouverture zur Einleitung bestimmt ist, ein phantastischeres, komplizierteres Gemälde vermutet. Es kömmt wieder auf den Streit hinaus, ob die Ouverture ein Bild des Ganzen geben oder nur einfach einleiten soll. Zu beiderlei finden sich bekanntlich Muster. Hier scheint keins von beiden Prinzipien beobachtet. In der Wiederholung des Adagio in der Mitte könnte man vielleicht Amy Robsardsche Anspielungen finden, im ganzen aber hat die Musik nur einen festlichen, gastlichen Charakter, als ob die Oper, die uns nämlich unbekannt, ihren Mittelpunkt im Fest auf Kenilworth hätte. Abgesehen davon ist sie durchweg klar und gediegen, vielleicht etwas zu lang und jedenfalls, wie die vorige Ouverture, in den beiden Hauptthemen zu wenig kontrastierend.

Die Bennettsche Ouverture, die Najaden genannt, wurde schon früher einmal erwähnt und dort als ein „reizendes, reich und edel ausgeführtes Bild" bezeichnet; das ist sie, frisch, wie eben gebadet und, trotz ihrer Stoffähnlichkeit mit der Mendelssohnschen Melusine, der eigentümlichen Züge voll, die wir schon mehrfach an diesem musikalischsten aller Engländer hervorhoben. Es gehört wenig Phantasie dazu, und jede irgend lebhafte wird

es von selbst, während des Hörens der Ouverture sich allerhand schön verschlungene Gruppen spielender badender Najaden zu denken, wie denn die weichen Flöten und Oboen auf umstehende Rosenbüsche und kosende Taubenpaare gedeutet werden können; prosaischen Köpfen kann man aber wenigstens einen jenem ähnlichen Eindruck versprechen, den Goethe mit seinem „Fischer“ bezweckt, das Gefühl des Sommers nämlich, das sich in den Wellen abkühlen will, so wohlthuend und spiegelhell breitet sich die Musik vor uns aus. Eine gewisse Monotonie war ihr indes schon früher vorgeworfen worden; es mag dies auch zum Teil in den vielen Parallelstellen, Wiederholungen einzelner Perioden in der obern und untern Oktave ꝛc. ihren Grund haben, eine sehr leichte Art der Gestaltung, die aber, wenn wir sie bei andern Tonsetzern oft als einen Schlendrian bezeichnen müssen, bei unserm weniger eine Folge vom Nachlaß der Erfindung, als ein Festhalten an gewisse Lieblingsgedanken und Wendungen zu nennen ist.

Erster Quartett-Morgen.

Quartette von J. Verhulst und L. Spohr.

„Gab es Schuppanzighsche, giebt es Davidsche Quartette, warum nicht auch —,“ dachte ich bei mir und bat mir ein Kleeblatt zusammen. „Es ist noch nicht lange her,“ eröffnete ich diesem, „daß Haydn, Mozart und noch Einer lebten, die Quartetten geschrieben: sollten solche Väter so wenig würdige Enkel hinterlassen, diese gar nichts von jenen gelernt haben? Und könnte man nicht nachfühlen, ob ein neues Genie irgendwo unter der Knospe, das nur der Berührung bedürfe? Mit einem Worte, Verehrteste, die Instrumente stehen bereit und des Neuen giebt es mancherlei, das gespielt werden könnte, in unserer ersten Matinee.“ Und ohne viel Bedenkens, wie es bügelfesten Musikern ziemlich, saßen sie an den Pulten. Gern berichte ich, unter welchen Werken uns der Morgen verflossen,

wenn auch nicht im kritischen Lapidarstil, sondern in leichter Weise den ersten Eindruck festhaltend, den jene auf mich, zugleich mit Wahrnehmung dessen, den sie auf die Quartettisten selbst gemacht, da ich einen einfachen Fluch eines Musikers oft höher anschlage, als ganze Ästhetiken.

Von einem Quartett von Hrn. J. J. H. Verhulst[1]) dürfte man eigentlich nichts verraten, da es eben noch warm aus der Werkstatt, noch Manuskript, und dazu das erste, das der Komponist geschrieben. Indes da die Zukunft sich manches Erfreuliche von diesem jungen Künstler versprechen darf, sein Name über kurz und lang doch der Öffentlichkeit verfallen wird, so sei er vorläufig als ein Musiker von Beruf eingeführt, dem seine Geburt als Holländer ein zweites Interesse verleiht. So sehen wir in neuer Zeit aus allen Völkerschaften junge Talente hervorsteigen: aus Rußland berichtet man von Glinka; Polen gab uns Chopin; in Bennett hat England einen Vertreter, in Berlioz Frankreich; Liszt als Ungar ist bekannt; in Belgien wird von Hanssens als von einem bedeutenden Talente gesprochen; in Italien bringt jeder Frühling welche, die der Winter wieder verweht; endlich kommt auch Holland, das uns nur Maler sandte, obwohl auch van Bree u. a. sich bekannt gemacht.

Das Quartett unsers Holländers zeigte nichts vom Phlegma, das man seinen Landsleuten vorwirft, sondern im Gegenteil lebhaftes musikalisches Naturell, das sich freilich in einer so schwierigen gegebenen Form noch mit Mühe in den Schranken zu halten hatte. Erfreulich war, daß gerade der Satz, in dem sich das Dasein innerer Musik am deutlichsten bekundet, das Adagio, der gelungenste des Quartetts war. Auf solchem Wege fortgehend wird sich der junge Künstler Kraft und Leichtigkeit erringen; gegen starken Irrtum schützt ihn sogar ein großer Instinkt des Richtigen und Gesetzmäßigen, und so wäre nur noch auf größere Prägnanz, auf Erhebung und Veredlung

---

1) Geb. 1816; leitete 1838—1842 die Leipziger „Euterpe".

des Gedankens zu achten, was freilich weniger Sache des guten Willens als des guten Geistes.

Das Quartett spielte sich hierauf ein neues von **Spohr**[1]) vor, in dem uns mit den ersten Takten der bekannte Meister entgegentritt. Wir kamen schnell überein, daß hier mehr auf glänzendes Hervortreten des ersten Spielers als auf kunstreiche Verwebung der Viere gesehen war. Man kann nichts dagegen haben, wo es offenbar so und nicht anders sein soll, und es begiebt sich diese Quartettweise von selbst der höhern Ansprüche. Formen, Wendungen, Modulationen, Melodieenfälle waren ebenfalls die oft gehörten Spohrs, so daß es schien, die Quartettisten unterhielten sich vom Werk wie von einem bekannten Gegenstand. Ein Scherzo fehlt, das überhaupt nicht des Meisters Stärke, wie denn das Ganze einen beschaulichen, wenn man so sagen kann, didaktischen Charakter hat. Im Rondo fesselt ein sehr artiges Thema, dem man nur ein sich mehr markierendes zweites entgegengestellt wünschte. Eine Bemerkung drängt sich mir hier noch auf und zwar durch einen Vorwurf eines der Quartettspieler veranlaßt. Junge Künstler, die immer neues, womöglich Excentrisches wollen, schlagen jene flüchtige, so schnell empfangene wie vollendete Werke ausgebildeter Meister meistens zu gering an, und irren in ihrer Meinung, daß sie es ebenso machen können. Es bleibt immer noch der Unterschied zwischen Meister und Jünger. Jene eilig hingeworfenen Klaviersonaten Beethovens, noch mehr Mozarts, beweisen in ihrer himmlischen Leichtigkeit in eben dem Grade die Meisterschaft, als ihre tieferen Offenbarungen; das fertige Meistertalent zeigt sich eben darin, daß es die sich im Beginn des Werkes gezogenen Linien nur lose umspielt, während das jüngere ungebildete, wo es doch auch vom Boden der Gewöhnlichkeit ausgeht, die Seile immer höher anspannt und so oft verunglückt. Dies auf das Quartett von Spohr anzuwenden, so denke man sich nur den Namen des Komponisten

1) Werk 97. (Sch.)

und seine berühmteren Leistungen weg, und es bleibt noch immer ein in Form, Satz und Erfindung meisterhaftes, das sich noch himmelweit von dem eines Vielschreibers oder Schülers unterscheidet. Und das ist der Lohn der durch Fleiß und Studien gewonnenen Meisterschaft, daß sie sich bis ins hohe Alter ergiebig zeigt, während beim leichtsinnigen Talent das Versäumnis der Schule doch einmal durchbricht. . . . . . .

Zweiter Quartett-Morgen.

Quartette von C. Decker, C. G. Reißiger und L. Cherubini.

Vergleich' ich die Gesichter manches die Gewandhaustreppen hinaufsteigenden und zitternden Musikers, der etwa ein Solo vorzutragen, mit denen meiner Quartettspieler, so schienen mir letztere um vieles beneidenswerter, da unser Quartett zugleich sein eigenes Publikum ist, folglich nicht die geringste Angst zeigte, obwohl einem vor dem Fenster lauschenden Kinde und einer hereinschmetternden Nachtigall das Zuhören keineswegs gestört wurde. Mit ordentlicher Begeisterung stimmte man also schon, sich hierauf in ein neues aus Berlin gekommenes Quartett von Herrn C. Decker[1]) zu stürzen, das in der That passend genug für solche Stimmung; durchaus abkühlender Natur nämlich. Was soll man über ein Werk sagen, in dem sich sicherlich Vorliebe für edlere Muster und Streben nach Tüchtigem ausspricht und das dennoch so wenig wirkt, daß man einen Strauß um sein Talent beneiden möchte, der's aus den Ärmeln schüttelt und das Gold dafür in die Tasche. Soll man tadeln? den Komponisten kränken, der sein Möglichstes gethan? Soll man loben, wo man sich gestehen muß, keine rechte Freude gehabt zu haben? Soll man von weiterem Komponieren abraten? Der Komponist käme dann nicht weiter. Soll man ihm zureden, mehr zu schreiben? Er ist

1) Werk 14. (Sch.)

nicht reich genug und würde es handwerksmäßig treiben. So möchten wir denn allen, die, ohne vom Genius beseelt zu sein, nun einmal komponieren, ihren Eifer für die gute Sache der Kunst bethätigen wollen, den Rat geben, fleißig fort zu schreiben, aber mit der Bitte, nicht alles auch drucken zu lassen. Noch eher gehörten die Irrtümer eines großen Talentes der Welt an, von denen man sogar lernen und nützen kann: bloße Studien aber, erste Versuche behalte man in seinen vier glücklichen Wänden. Studien im Quartettstil möcht' ich denn auch das Quartett dieses Komponisten nennen. . . . .

Wie nun aber jeder junge Komponist, der sich in einer der schwierigsten Gattungen versucht, mit Auszeichnung zu behandeln, so können wir ihm auch diese keineswegs versagen, und so schreibe er mutig weiter und ergehe sich vielleicht vorher einmal ein Jahr im schönen Italien oder sonst wo, damit der Phantasie freudige Bilder zugeführt werden, damit, was jetzt nur Blätter und Zweige, später auch Blumen und Früchte trage.

Alsbald gelangten wir zu einer neuen Erscheinung in der musikalischen Litteratur, zu einem Quartett vom Kapellmeister Reißiger,[1]) und zwar dem ersten, das er ediert. Es erfreut und reizt schon, einen fertig geglaubten, in gewisse Formen eingeschriebenen Komponisten etwas Anderes und Schwereres angreifen zu sehen. Man schafft nie frischer, als wo man eine Gattung zu kultivieren anfängt. Andererseits hat freilich jeder neue Versuch in einer vorher nicht geübten Form, und würde er auch von einem Meistertalent unternommen, seine Schwierigkeiten. So sehen wir Cherubini an der Symphonie scheitern, so hat selbst Beethoven, wie wir in den jüngst angezeigten Mitteilungen von Dr. Wegeler lesen, mehrmals zu seinem ersten Quartett ansetzen müssen, indem aus dem einen begonnenen ein Trio, aus dem andern ein Quintett entstanden. Und so wird uns auch vieles in diesem ersten Quartett

1) Werk 111. (Sch.)

von Reißiger (die häufige Achtelbegleitung in der zweiten Violine und Bratsche, gewisse Orchestersynkopen ꝛc.) an den routinierten Gesangs- und Klavierkomponisten gemahnen; was wir aber sonst an ihm Liebenswürdiges kennen, giebt er auch hier aus vollen Händen: runde Formen, lebhafte Rhythmen, wohlklingende Melodieen, zwischendurch freilich viel Oftgehörtes, vieles, was an Spohr (gleich der Anfang), an Onslow (das Trio im Scherzo), an Beethoven (der Zwischensatz in E dur in der ersten Hälfte des ersten Satzes), an Mozart (der Cis moll-Satz im Adagio) und an anderes erinnert. Einen großen Originalwert mag ich demnach dem Quartett nicht beilegen oder ihm ein langes Leben versprechen; es ist ein Quartett zur Unterhaltung guter Dilettanten, die noch vollauf zu thun haben, wo der Künstler vom Fach mit einem Überblick schon die ganze Seite heruntergelesen; ein Quartett bei hellem Kerzenglanz unter schönen Frauen anzuhören, während wirkliche Beethovener die Thüre verschließen und in jedem einzelnen Takt schwelgen und saugen. Die einzelnen Sätze anzuführen, so möchte ich dem Scherzo den Vorzug geben, namentlich dem fünften bis achten Takt im Trio; ihm zunächst dem ersten Satz, wenn er eine sich's weniger bequem machende Form und einen weniger matten Schluß hätte. Das Adagio scheint mir zu flach zu seiner Breite. Das Rondo ist aber durchaus gewöhnlich; so würde z. B. Auber auch Quartette machen.

Wir schlossen mit dem ersten der schon seit geraumer Zeit erschienenen Quartette von Cherubini,[1]) über die sich selbst unter guten Musikern Meinungszwiespalt erhoben. Er betrifft wohl nicht die Frage, ob diese Arbeiten von einem Meister der Kunst herrühren, worüber kein Zweifel aufkommen kann, sondern ob das der rechte Quartettstil, den wir lieben, den wir als mustergültig anerkannt haben. Man hat sich einmal an die Art der drei bekannten deutschen Meister gewöhnt, und

1) Nr. 1 (Es dur). (Sch.)

in gerechter Anerkennung auch Onslow und zuletzt Mendelssohn, als die Spuren jener weiter verfolgend, in den Kreis aufgenommen. Jetzt kömmt nun Cherubini, ein in der höchsten Kunstaristokratie und in seinen eigenen Kunstansichten ergrauter Künstler, er, der noch jetzt im höchsten Alter als Harmoniker der Mitwelt der überlegenste, der feine, gelehrte, interessante Italiener, dem in seiner strengen Abgeschlossenheit und Charakterstärke ich manchmal Dante vergleichen möchte. Gesteh' ich, daß auch mich, als ich dieses Quartett zum erstenmal hörte, namentlich nach den zwei ersten Sätzen ein großes Unbehagen überfiel; das war nicht das Erwartete; vieles schien mir opernmäßig, überladen, anderes wieder kleinlich, leer und eigensinnig; es mochte bei mir die Ungeduld der Jugend sein, die den Sinn in den oft wunderlichen Reden des Greises nicht gleich zu deuten wußte; denn andererseits spürte ich freilich den gebietenden Meister, und zwar bis in die Fußspitzen hinab. Dann folgten aber das Scherzo mit seinem schwärmerischen spanischen Thema, das außerordentliche Trio, und zuletzt das Finale, das wie ein Diamant, wie man es wendet, nach allen Seiten Funken wirft, und nun war kein Zweifel, wer das Quartett geschrieben und ob es seines Meisters würdig. Gewiß wird es vielen wie mir ergehen; man muß sich mit dem besondern Geiste dieses, *seines* Quartettstiles erst befreunden; es ist nicht die trauliche Muttersprache, in der wir angeredet werden, es ist ein vornehmer Ausländer, der zu uns spricht: je mehr wir ihn verstehen lernen, je höher wir ihn achten müssen. Diese Andeutungen, die nur einen schwachen Begriff von der Eigentümlichkeit dieses Werkes geben, mögen deutsche Quartettcirkel aufmerksam machen. Zum Vortrag gehört viel, gehören Künstler. In einem Anfalle von Redakteur-Übermut wünschte ich mir Baillot (an den Cherubini hauptsächlich gedacht zu haben scheint) an die erste, Lipinski an die zweite Violine, Mendelssohn an die Bratsche (sein Hauptinstrument, Orgel und Klavier ausgenommen) und Max Bohrer oder Fritz Kummer an das Violoncell. Indes dankte ich's noch freundlich

genug meinen Quartettisten, die zum Schluß baldigst wiederzukommen und sich wie mich mit den andern Quartetten Cherubinis bekannt zu machen unter sich beschlossen, wo dann der neue Leser neue Mitteilungen zu erwarten hat. —

Dritter Quartett-Morgen.

W. H. Veit, zweites Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello (E dur, Werk 5).

J. F. E. Sobolewski, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (As dur, Manuskript).

Leopold Fuchs, Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncello (Es dur, Werk 11).

Unsere dritte Zusammenkunft erhielt durch Teilnahme eines Klavieristen und Bratschisten, die zur Aufführung eines Klaviertrios und eines Quintetts nötig waren, einen ganz besondern Glanz. Und nicht ohne meine Gründe drang ich auf solche Abwechselung. Will doch auch der Genuß des Schönen sein Maß, wie ich mich denn leichter entschließen möchte, eine Strauß-Lannersche Ballmusiknacht zu durchleben, als eine, wo nichts als Beethovensche Symphonieen aufgeführt würden, wo uns die Töne zuletzt wundsaugen müßten. Auch zum Anhören allein dreier Quartette gehört Frische, wenn nicht besondere Teilnahme an der Komposition. Komponisten pflegen schon nach dem ersten fortzugehen, Recensenten nach dem zweiten; brave Dilettanten allein halten etwa das dritte aus, wie mir einmal Einer erzählte, daß er, einstmals ein Vierteljahr von aller Musik abgeschnitten, im Heißhunger nach Musik in der Stadt, die ihn befriedigen konnte, drei Tage vom Morgen bis Abend Quartetten gespielt; „freilich," fügte er hinzu, „spiele er selbst ein wenig, zweite Violine nämlich." — Und so bestand ich darauf, daß wir auch dem Quartette Verwandtes mit ins Spiel ziehen möchten; ja man kann nicht wissen, ob nicht, umgekehrt wie in der bekannten Haydnschen Symphonie,

nach und nach Instrument nach Instrument hinzutritt, ob nicht aus dem kleinen Kleeblatt ein ganzes zur Symphonie gerüstetes Orchester herauswächst. Begnügen wir uns vor der Hand, zumal wir heute den Leser mit einigen erfreulichen Neuigkeiten bekannt zu machen haben.

Einige deutsche Städte zeichnen sich dadurch aus, daß sie nur wenig von ihren einheimischen Talenten wissen wollen; andere loben bloß, wenn es gegen andere Städte sich zusammenzurotten gilt; dritte endlich wissen von den Talenten ihrer Söhne und Töchter nicht genug zu reden. Zu den letzteren gehört vielleicht Prag; man lese einen Bericht aus dieser Stadt, welchen man wolle, so findet man der eingebornen Künstler immer mit der größten Achtung, mit wahrhaft mütterlicher Begeisterung gedacht. Gewiß wird man so auch dem oben zuerst angeführten Namen begegnet sein. Und wie schon das Feld, auf dem sich der junge Komponist bereits mehrmals gezeigt, einen Beweis seines seltneren Strebens im voraus abgiebt, so hörte ich, wie man überhaupt jedes sollte, auch dieses Musikwerk mit günstigstem Vorurteil. Die Partitur ließ mich das Gespinnst noch leichter durchblicken, umsomehr sie äußerst sauber, von einer gebildeten Musikerhand geschrieben war.

Es weht nun durch das ganze Quartett ein heiterer zufriedener Ton; tiefe und trübe Erfahrungen scheinen dem jungen Künstler fremd geblieben zu sein; er steht noch im Aufgang des Lebens, die Musik ist ihm eine treue Freundin; ein leichter Glanz liegt über dem Werke. Im Bau zeichnet es sich durch nichts Besonderes aus, nicht durch Kühnheit oder Neuheit; es ist aber regelrecht und anscheinend mit schon vielgeübter Hand zu Ende gebracht. . . . .

Der letzte Satz mochte mich am wenigsten befriedigen. Ich weiß, auch die besten Meister schließen ähnlich, ich meine in lustiger Rondoweise. Hätte ich aber ein Werk mit Kraft und Ernst angefaßt, so wünschte ich es auch im ähnlichen Sinn geschlossen, und nicht mit einem Rondo, dessen Thema hier

zumal stark an ein bekanntes von Auber erinnert. In der Mitte sucht der Komponist durch einige fugierte Stücke zu interessieren (wo ihn strengste Theoretiker auf die falschen Eintritte des Comes aufmerksam machen würden), aber auch dieser Art der Arbeit, die sich nicht bis über die ersten Quinteneintritte hinauswagt und höchstens Dilettanten in ein gelehrtes Staunen versetzen will, hab' ich niemals große Bedeutung abgewinnen können. Hübsch bleibt der Satz demungeachtet, ja öffentlich gespielt, wird gerade er gefallen. Und so strebe der Komponist fort und fort, suche sich wohl auch neue Bahnen; er hat das Seinige gelernt und wird auch auf größerem Kampfplatze mit Ehren bestehen.

Das Nächste, was wir spielten, war das obengenannte Trio von J. F. E. Sobolewski, und hier muß sich der Leser ganz auf uns verlassen, da es noch Manuskript. Daher nur das Wenige: es ließe sich viel darüber sagen. Der Komponist lebt im Norden an der Meeresküste und seine Musik zeugt davon. Das Trio ist anders als alle andern, eigen in Form und Geist, voll tiefer Melodie; es will oft gehört sein und gut gespielt. Dennoch vermag es keine Totalwirkung hervorzubringen, wie mir das Ganze auch in einer Krisis entstanden scheint, in einem Kampf zwischen alter und neuer Musikdenkweise. Auch ist der Komponist auf dem Klavier nicht auf seinem Instrumente und schreibt „undankbar" genug, wie mein Klavierist meinte. Über die ganze Talenthöhe des Komponisten nach dem einzigen Trio abzuurteilen, wäre voreilig, zumal es auch schon vor längerer Zeit geschrieben, seitdem er vieles Größere (so ein Oratorium „Lazarus", Kantaten u. a.) zu Tage gefördert.[1]) Doppelte Achtung dem Kritiker, als welcher er uns bis jetzt am öftersten begegnet, daß er auch ein Dichter ist.

Mit Freuden gingen wir alsbald an das Quintett von

1) Seit dieser Zeit hat er sich namentlich als dramatischer Komponist Namen gemacht. (Zusatz v. 1852.) (Sch.)

L. Fuchs, von dessen Kompositionen wir schon am ersten Quartettmorgen kennen gelernt und bereits in der Zeitschrift berichtet. In das Detail vermag ich leider nicht einzugehen, da mir keine Partitur zur Hand und seit jenem Morgen der Aufführung bis jetzt einige Zeit verflossen, so daß nur noch der allgemeine Eindruck, die heitere Stimmung, in die es uns versetzte, geblieben ist. Man sollte kaum glauben, wie die einzige hinzukommende Bratsche die Wirkung der Saiteninstrumente, wie sie sich im Quartett äußert, auf einmal verändert, wie der Charakter des Quintetts ein ganz anderer ist, als der des Quartetts. Die Mitteltinten haben mehr Kraft und Leben; die einzelnen Stimmen wirken mehr als Massen zusammen; hat man im Quartett vier einzelne Menschen gehört, so glaubt man jetzt eine Versammlung vor sich zu haben. Hier kann sich nun ein tüchtiger Harmoniker, als den wir den Komponisten kennen, nach Herzenslust ergehen und die Stimmen in- und auseinanderwinden und zeigen, was er kann. Die Sätze sind einer wie der andere vortrefflich, das Scherzo namentlich und dann der erste Satz. Vom Einzelnen wird man überrascht, als ob man aus dem Munde eines schlichtgekleideten Bürgermannes plötzlich einen Vers von Goethe oder Schiller hörte; man sah es meinem fortbrausenden Quintett an, wie ihm die Sache gefiel, mit der man sich allerwärts bekannt machen wolle. —

Denk' ich nun freilich an die höchste Art der Musik, wie sie uns Bach und Beethoven in einzelnen Schöpfungen gegeben, sprech' ich von seltenen Seelenzuständen, die mir der Künstler offenbaren soll, verlang' ich, daß er mich mit jedem seiner Werke einen Schritt weiter führe im Geisterreich der Kunst, verlang' ich mit einem Worte poetische Tiefe und Neuheit überall, im Einzelnen wie im Ganzen: so müßte ich lange suchen, und auch keines der erwähnten, der meisten erscheinenden Werke genügten mir. Da hörten wir in den folgenden Quartett-Morgen mehres von der Musik eines jungen Mannes, von der mir schien, sie käme zuweilen aus

lebendiger Geniustiefe; doch fordert dieser Ausspruch vielfache Einschränkung, wovon, wie über die ganze Erscheinung, in einem der nächsten Blätter.

Vierter und fünfter Quartett-Morgen.

So viel sich aus diesen mehr geheimen Musiksitzungen für die Öffentlichkeit schickt, mag hier in Kürze folgen. Geheim nenn' ich sie, weil darin nur Manuskripte eines als Komponist gänzlich unbekannten jungen Musikers, Hermann Hirschbach, gespielt wurden. Als Schriftsteller hat derselbe durch das Vordringende und Kecke seiner Ansichten, wie er sie in einigen Aufsätzen der Zeitschrift ausgesprochen, gewiß schon die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich gelenkt. Durch solche Aussprüche gereizt mußte ich wohl das Außerordentlichste von ihm als Komponisten fordern können, wenn ich mich auch gleich vornherein auf Verstandeskalkulationen gefaßt machte. Nicht ohne tiefe Teilnahme gedenk' ich seiner Kompositionen und möchte mich in der Erinnerung stundenlang hineinvertiefen, dem Leser davon vorzusprechen. Vielleicht auch, daß das Doppelgängerische seiner Kompositionsrichtung mit meiner eigenen (die Welt kennt sie schwerlich) gerade mich für seine Musik empfänglich machten, sie mir rasch enthüllten. So viel weiß ich aber, daß es das bedeutendste Streben, das ich unter jüngeren Talenten seit lange angetroffen. Die Worte suchen's vergeblich, wie seine Musik gestaltet ist, was alles sie schildert; seine Musik ist selbst Sprache, wie etwa die Blumen zu uns sprechen, wie sich Augen die geheimnisvollsten Märchen erzählen, wie verwandte Geister über Flächen Landes miteinander verkehren können; Seelensprache, wahrstes Musikleben. Es waren drei große Quartetten und ein Quintett, die wir hörten, sämtlich mit Stellen aus Goethes Faust überschrieben, mehr zum Schmuck als zur Erklärung, da die Musik an sich deutlich genug; ein sehnsüchtiges Drängen war's, ein Rufen

wie nach Rettung, ein immerwährendes Fortstürzen, und dazwischen selige Gestalten, goldene Matten und rosige Abendwolken; ich möchte nicht gern zu viel sagen: aber der Komponist schien mir in Augenblicken oft selbst jener Schwarzkünstler Faust, wie er uns sein Leben in schwebenden Umrissen der Phantasie vorüberführt. Außerdem sah ich von ihm eine Ouvertüre zu Hamlet, eine große Symphonie in vielen Sätzen, eine zweite bis in die Mitte vorgerückte, die in einem Atem hintereinander fortgehen soll, sämtlich gleich phantastisch, lebenskräftig, in den Formen abweichend von allen bisher bekannten, wenn ich Berlioz ausnehme, mit einzelnen Orchesterstellen, wie man sie nur von Beethoven zu hören gewohnt, wenn er gegen die ganze Welt zu Felde ziehen und vernichten möchte. Und jetzt kommt mein „Aber“. Wie bei erster Betrachtung uns oft Bilder junger genievoller Maler durch die Großheit der Komposition (auch der äußerlichen), durch Reichtum und Wahrheit des Kolorits 2c. völlig einnehmen, daß wir nur staunen und das einzelne Falsche, Verzeichnete 2c. übersehen, so auch hier. Beim zweitenmal Anhören fingen mich schon einzelne Stellen zu quälen an. Stellen, in denen, ich will nicht sagen, gegen die ersten Regeln der Schule, sondern geradezu gegen das Gehör, gegen die natürlichen Gesetze der Harmoniefolgen gesündigt war. Dahin zähle ich nicht sowohl Quinten 2c., als gewisse Ausgänge des Basses, Ausweichungen, wie wir sie oft von Weniggeübten anhören müssen. Solches wollte nun auch meinen Musikern nicht in den Kopf. Es giebt nämlich ein gewisses Herkömmlich-Meisterliches (bei Kadenzen 2c.), das von der Natur anbefohlen scheint, und gründet sich darauf ein gewisser musikalischer hausbackener Verstand, der den Musikern von Profession fast durchgängig eigen. Verstößt der junge Komponist gegen diesen, und wäre er noch so geistreich, so soll er nur sehen, wie sich jene vor ihm zurückziehen, ihn gar nicht wie zu den ihrigen gehörend betrachten. Woher nun dieser Mangel an feinem Gehör, an richtiger Harmonieführung bei übrigens so großer Begabtheit, — ob der

Komponist vielleicht erst spät auf sein Talent aufmerksam, zu früh der Schule entnommen worden, — ob er in seiner Gedankenfülle, im Beherrschtwerden von einer meistens sehr tiefen, sinnigen Hauptmelodie der hohen Stimme die andern nicht gleichzeitig erfindet, oder ob das Gehörorgan wirklich fehlerhaft, — ist eine ebenso große Frage, als ob dem noch abzuhelfen sei. Die Welt bekömmt vielleicht nichts von diesen Arbeiten zu sehen; wenigstens würde ich, aufrichtig gefragt, ihre Herausgabe nur mit Bitte mancher Änderung, der Ausscheidung ganzer Sätze gestatten. Dies sei denn dem Komponisten anheimgestellt. Hier galt es nur auf ein Talent aufmerksam zu machen, dem ich keines der neueren mir bekannten an die Seite zu setzen wüßte, dessen den tiefsten Seelenkräften entsprungene Musik mich oft im Innersten ergriffen.

Sechster Quartett-Morgen.

Leon de St. Lubin, erstes großes Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. (Es dur, Werk 38.)

L. Cherubini, Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Nr. II. (C dur.)

Den erstgenannten Komponisten halte ich auch nach seiner Musik für einen Emigrierten, für einen, der sein Vaterland, sei's nun freiwillig oder gezwungen, verlassen, sich ein neues Vaterland gesucht und von dessen Sitten und Sprache angenommen. Sein Quintett ist ein Gemisch von französischem und deutschem Geblüt, nicht unähnlich der Muse Meyerbeers, der freilich von allen europäischen Nationen borgt zu seinem Kunstwerke, von dem man gar nicht wissen kann, was er alles mitbringt, wenn er, ähnlich wie Ritter Spontini Kompositions-Kunstreisen nach England, dergleichen etwa zu den Buschmännern unternimmt, sich zu neuen Schöpfungen zu begeistern und andere durch selbige. Ich aber lobe mir meine Muttersprache, rein gesprochen, jeden Ausdrucks fähig, kräftig und

klangvoll, wenn ich deshalb auch den eingewanderten Ausländer, wie St. Lubin, nicht schelten mag, der ihrer noch nicht vollkommen mächtig, und im Gegenteil schon sein Streben ehre. Von einem erhebenden Totaleindruck hinterließ somit das Quintett nichts; man wurde hin- und hergezogen, konnte nirgends Fuß fassen. Am meisten auffallend zeigt sich der Mangel an Originalerfindung; was uns inniger ergreifen soll, scheint mir entlehnt oder läßt sich wenigstens auf Vorbilder zurückführen; und wo der Komponist sich selbst giebt, wird er vag und allgemein. So ist gleich der Anfang im Grund der der G moll-Symphonie von Mozart: so liegt dem ersten Thema des letzten Satzes ein Rossinischer Gedanke (aus Tell), so dem zweiten ein Beethovenscher (aus der A dur-Symphonie) zum Grunde. Im Scherzo wüßte ich keine Quelle nachzuweisen; es ist aber auch nicht bedeutend. Im Adagio wurde mir aber am meisten klar, woran es dem Komponisten gebricht; hier, wo der Meister den Vorrat und Reichtum innern Lebens am ersten aufdecken kann, sah es traurig still. Andererseits bekundet das Quintett eine leichte schnelle Feder, Formensinn und Harmonieenkenntnis. Immerhin war mir, nachdem ich es gehört, zu Mute, als sollt' ich ausrufen: „Musik, Musik, gebt mir Musik."

Das nächste Musikstück traf uns somit in etwas erkälteter Stimmung; aber als von der Hand Cherubinis umstrickte es uns, daß wir schnell des vorhergegangenen vergaßen. Es scheint mir dies zweite Quartett lange vor dem ersten derselben Sammlung geschrieben, und vielleicht gar die Symphonie, die, wenn ich nicht irre, bei ihrer ersten Aufführung in Wien so wenig gefiel, daß sie Cherubini nicht veröffentlichte und sie später in ein Quartett umgewandelt haben soll. So ist denn vielleicht der umgekehrte Fehler entstanden: klang die Musik nämlich als Symphonie zu quartettartig, so klingt sie als Quartett zu symphonistisch, wie ich denn aller solcher Umschmelzung abhold bin, was mir wie ein Vergehen gegen die göttliche erste Eingebung vorkömmt. Den frühern Ursprung

möcht' ich am Unverzierteren erkennen, das Cherubinis ältere Kompositionen vor seinen neueren auszeichnet. Freilich bin ich geschlagen, träte der Meister selbst heran und sagte: „Du irrst, Freund: beide Quartette sind zu nämlicher Zeit geschrieben und ursprünglich nichts anderes als Quartette.“ Und so kann, was ich bemerkt, nur Vermutung bleiben und soll andere zum Überdenken anreizen. Im übrigen erhebt sich auch diese Arbeit hoch genug über die Zahl der Tageserscheinungen, über alles was uns von Paris aus zugeschickt wird; und einer, der nicht lange Jahre hintereinander geschrieben, gelernt und gedacht, wird so etwas auch nie zustande bringen können. Einzelne trocknere Taktreihen, Stellen, wo nur der Verstand gearbeitet, finden sich wie in den meisten Werken Cherubinis so auch hier, selbst aber auch dann noch etwas Interessantes, sei's im Satz, eine kontrapunktische Feinheit, eine Nachahmung; etwas, was zu denken giebt. Meisten Schwung und meisterliches Leben tragen wohl das Scherzo und der letzte Satz in sich. Das Adagio hat einen höchst eigentümlichen A moll-Charakter, etwas Romanzenartiges, Provençalisches; bei öfterem Anhören erschließt es sich mehr und mehr in seinen Reizen: der Schluß davon ist der Art, daß man wieder wie von neuem aufzuhorchen anfängt und doch das Ende nahe weiß. Im ersten Satz treffen wir Anklänge an Beethovens B dur-Symphonie, eine Nachahmung zwischen Bratsche und Violine, wie in jener Symphonie eine zwischen Fagott und Klarinette, und bei dem Hauptrückgang in der Mitte dieselbe Figur, wie an demselben Ort in dem nämlichen Satz der Symphonie von Beethoven. Im Charakter sind die Sätze aber so verschieden, daß die Ähnlichkeit nur Wenigen auffallen wird.

Zum Schluß dieses Musik-Morgens machten wir uns an ein im Manuskript zugeschicktes Quartett. Die erst ernsthaften Gesichter nahmen nach und nach einen Ausdruck von Ironie an, bis endlich alles in ein fortwährendes Kichern geriet und sämtliche Musiker mit springenden Bogen zu spielen schienen.

Ein Goliath von einem Philister starrte uns an aus dem Quartett. Wir wüßten dem Komponisten, der übrigens sein Werk nach Kräften ausstaffiert, nichts zu raten, und danken schließlich für den guten Humor, in den er die Gesellschaft versetzt.

Rondos für Pianoforte.

Antoinette Pesadori, Einleitung und Rondo. — Const. Decker, Rondo. W. 11. — C. Krebs, Einleitung und Rondo. W. 40.

Aus vielen Gründen komponiert man, — der Unsterblichkeit halber, — oder weil gerade der Flügel offen steht, — um ein Millionär zu werden, — auch weil Freunde loben, — oder weil einen ein schönes Auge angesehen, — oder auch aus gar keinem. Seh' ich recht, so entstand das erste der obigen Rondos aus dem vierten Grunde, es ist eine vollkommene Damenarbeit, ein Ruhekissen, eine Brieftasche: von Musik ist nur nebenbei die Rede. Was Hrn. Decker zur Komposition und Herausgabe seines Rondos veranlaßt, scheint ebenfalls zu erraten; seine Schüler sinds. Baten wir ihn schon in der letzten Sonatenschau, nicht gar zu trocken zu docieren, so wiederholen wir dies heute; man kann schon einmal einen Septimenaccord anbringen und etwas Phantasie; wir leben nicht mehr vor 30 Jahren. Durch gewisse Komponisten seh' ich aber wie durch Fensterglas. Das folgende Rondo hat sich mit allen Schönheitsmitteln einer Kokette angethan, und doch, blickt man ihr ins herzlose Auge, wischt man die Schminke weg, spricht man vollends mit ihr und merkt, wie die eine Hälfte der Unterhaltung affektiert, die andere fad, und das Ganze aus Clauren oder Kotzebue entlehnt ist, so verdrießt einen all' die Zärtlichkeit, mit der sie bestricken will, der nutzlos verschwendete Putz, das Vornehmthun bei angeborner Gewöhnlichkeit. Nimmt man es aber mit Rondos nicht so genau, übersieht man dies und jenes, ist man ein Feind von Melodie und vergißt, daß Hummel auch eins in

A geschrieben, so wüßte ich nicht, warum das Rondo des Hrn. Krebs nicht dem Besten anzureihen wäre, was Czerny und Kalkbrenner in ihrer letzten Blütezeit geschrieben, und warum es nicht zu empfehlen. . . . .

Etuden für Pianoforte.

Carl Czerny, die Schule des Fugenspiels und des Vortrags mehrstimmiger Sätze.

Werk 400.

Ein Fugenwerk von Czerny ist ein Ereignis. Wir erleben's noch, daß er ein Oratorium schreibt,[1]) dachte ich bei mir, mit einiger Hast nach dem Hefte fahrend. Man kann ihm aber diesmal nichts anhaben, als daß er auf einmal des Guten zu viel will, zu viel zur Verbreitung klassischen Sinnes beigetragen. Ich wenigstens würde meinen Schülern, die, nachdem sie zwei oder drei dieser Fugen gründlich studiert, nach mehr verlangten, sie ohne Gnade aus den Händen winden, nicht etwa weil die andern schlechter, sondern weil sie eben wie die ersten, über dieselbe Form gemacht sind, und weil es neben Czernyschen auch noch andere giebt, Beethovensche, Händelsche, der Bachschen nicht zu gedenken. Frägt man nun, was man von seinen Fugen zu erwarten hat, so muß man sagen, es sind fließende, brillant und angenehm klingende, leicht und geschickt geformte Klangstücke, bei denen er sich mehr als gewöhnlich zusammengenommen, wenn auch auf sie nicht immer die Forderung jenes alten Meisters paßt, nach dem „der erste Teil einer Fuge zwar gut, der mittlere noch besser, der letzte aber vortrefflich sein müsse." Das, worauf es ankommt, bleibt nun immer der Gedanke, der sich an die Spitze stellt. Da sucht denn Czerny nicht lange und nimmt oft

---

1) Er hat wirklich eins geschrieben, dazu viele kleinere geistliche Kompositionen, worunter 24 Messen.

geradezu Passagen, Tonleitern 2c. zu Themas. In der Mitte laufen nun freilich manchmal Tiraden und sogenannte Rosalien[1]) in Menge mit unter, indes klingt und klappt es zusammen bis zum Schluß, wo sich unter einem Orgelpunkt die Stimmen noch in allerhand freundlich bekannten Gängen durchkreuzen. Tiefere Künste, eine Umkehrung des Themas ausgenommen in einigen, hat er sonst nicht angebracht, nicht einmal eine Augmentatio,[2]) was ihm die eigentlichen Fugenmacher übel auslegen werden. Noch muß als charakteristisch bemerkt werden, daß er den Stimmen nur selten Ruhe läßt und daß sie meistens alle vier auf einmal arbeiten. Bei weitem wertvoller sind die die Fugen jedesmal einleitenden Präludien, ja einige der Art, daß niemand auf Czerny als Komponist raten würde, so die Nummern 3, 4, 6, 8, 9, wenn auch in den meisten sekundenlang eine mächtige Fadheit hindurchbricht, wovon ich nur Nr. 4 ausnehme, in der die bessere Natur einmal bis zum Schluß durchwaltet. Alles zusammengenommen, Czernys Fugenwerk bleibt als Beitrag zur Geschichte des Verfassers immerhin bemerkenswert; im ganzen Kreis der Erscheinungen ist es als eine unechte, halbwahre und gemachte Musik nicht anzuschlagen.

Es ist hier der Ort, auch der von Hrn. Czerny besorgten neuen Ausgabe des Bachschen wohltemperierten Klaviers zu erwähnen.

Czernys Verdienst besteht dabei in einem Vorwort, in der Angabe des Fingersatzes, der Tempobezeichnung nach Mälzl, und Andeutungen über Charakter und Vortrag. Ersteres ist etwas kurz ausgefallen und flüchtig niedergeschrieben. An dies Werk aller Werke ließen sich wohl allerhand reiche Gedanken knüpfen. Was die Applikatur anlangt, so ist das Czernys Fach, auf das er sich gut versteht; jeden einzelnen Finger

1) Rosalie (oder auch Schusterfleck) heißt die mehrfache Wiederholung einer Figur in verschiedenen Lagen (nach dem ersten Textwort einer so gebauten italienischen Volksweise).

2) Vergrößerung.

haben wir natürlich nicht geprüft. In den Tempobezeichnungen und den Bemerkungen über Vortrag im ganzen zu Anfang, und Schattierung im Verlauf des Stückes stimmen wir ziemlich zusammen; namentlich pflichten wir in letzter Hinsicht bei, da nichts langweiliger und Bachschem Sinne zuwider, als die Fugen monoton abzuleiern und seine ganze Vortragskunst auf Hervorheben der Eintritte des Hauptgedankens zu beschränken. So eine Regel paßt für Schüler. Die meisten der Bachschen Fugen sind aber Charakterstücke höchster Art, zum Teil wahrhaft poetische Gebilde, deren jedes seinen eigenen Ausdruck, seine besonderen Lichter und Schatten verlangt. Da reicht ein philiströses Merkenlassen des eintretenden Themas noch lange nicht aus.

Ein artiges Bild Bachs schmückt den Titel; er sieht wie ein Schulmeister, der eine Welt zu kommandieren hat.

Adolph Henselt, zwölf Etuden.

Werk 2.

Man kömmt mit Besprechung dieser Etuden recht eigentlich als fünftes Rad am Siegeswagen und hinterher; denn einmal waren sie schon vor ihrer Veröffentlichung in so vieler Besitz, daß sie sich, wäre die Notenschrift noch nicht erfunden, wie die Homerischen Gedichte, von Mund zu Mund oder Hand in Hand fortvererbt hätten; jetzt aber, nachdem ihr Erscheinen bekannt, giebt es kaum einen guten Klavierspieler, der doch jeder sein will, der sie sich nicht augenblicklich verschrieben und selbst studiert und geprüft. Neue Gedanken aufzubringen, wird somit freilich schwer sein, wie andererseits nichts leichter, als das Werk geradehin schön zu finden; denn es handelt sich bei ihm nur immer das Schönere herauszulesen, — von Mittelgut kann keine Rede sein.

So sind wir denn um ein treffliches Werk reicher und selten werden wohl die Meinungen über den Wert einer Erscheinung sich so ungeteilt aussprechen. Man müßte aber auch

vergehen vor Unmut, wenn im gemeinen Treiben und Rennen des Tages nicht plötzlich einmal wieder ein junger Held hervorträte, ein echter Vertreter künstlerischer Interessen, frisch und mutig seine Bahn dahinwandelnd. Auch darf er sich nicht über Gleichgültigkeit der Welt beschweren, so sehr greift das wahre Talent der Zeit gleich an Kopf und Fuß, und es sind ihm Ehren geschehen, deren sich kein Mozart zu schämen brauchte.

Der Grund nun dieses raschen Durchdringens liegt — in der anziehungskräftigsten Seite sittlichen und künstlerischen Charakters, — in der Liebenswürdigkeit unsers Helden. Seine Glieder bewegen sich frei und gefällig; sein Schwert blitzt und duftet zugleich, wie man es von den Damascenerklingen sagt; von seinem Haupte weht ein glänzender Helmbusch. So ist er mir, sah ich ihn am Klavier, auch oft wie ein Troubadour erschienen, der die Gemüter besänftigt in wilder, durcheinander geworfener Zeit, sie an die Einfachheit und Sittigkeit früherer Jahrhunderte mahnt und zu neuen Thaten ruft, und da stutzen wohl Mädchen und Jünglinge, wie er von Lied zu Lied weiter singt und kaum zu endigen weiß. Dabei vermag er aber auch den leidenschaftlicheren Naturen zu gefallen: seine Gesänge sind der innigsten Liebe und Hingebung voll, auch das Schicksal mag seine Hände nicht aus dem Spiel lassen und zwang ihn gleichsam zum Romantiker, sein ganzes Wesen ist in Liebe aufgegangen.

Wir erhalten so in seinem zweiten Werke zwölf Liebesgesänge, und mit goldener zierlicher Inschrift setzt er über jeden einzelnen den Inhalt seiner Schmerzen und Wonnen. Daß er dazu französische Worte wählte, möchte ich ihm einigermaßen verdenken, da keine Sprache so reich an Worten und Sprüchen der Liebe, als die deutsche, keine so Herzinniges, Treueigenes, Zartverhülltes aufzuweisen hat. Indessen mag auch dies als charakteristisch gelten, da das Galante, Chevalereske, sogar Männlich-Kokette, was unserm Sänger bei aller Herzlichkeit eigen, sich wohl nirgends besser ausnimmt als von französischen Lippen. Hier einige zur Probe:

Pensez un peu à moi,
Qui pense toujours à vous!

*

Si oiseau j'étais,
A toi je volerais.[1])

*

C'est la jeunesse qui a des aîles dorées.

*

In solchen und ähnlichen Empfindungen bewegen sich denn auch die andern Stücke, und es mag derlei wohl schon geistvoller, versteckter, tiefsinniger ausgesprochen worden sein, so zum Herzen sprechend, unverstellt und anmutig aber gewiß nicht. Wir kommen so dem Charakter unseres Helden näher, und wie einem solchen gerade eine Kunst zusagen müsse, die Kunst der Herzenssprache vor allen andern, unsere geliebte Musik. Habe man nur ein rechtes Herz, einiges gelernt und singe dann lustig wie der Vogel auf den Zweigen, und es wird Musik, die wahrste herauskommen. Was hilft da alles Absichteln, Abquälen! Wem die Liebe fehlt, fehlt auch die Musik, und die Glocke muß in der Freie schweben, soll sie erklingen. Also die Liebe ist unsers Sängers Thema und er macht gar kein Hehl daraus und singt's bis in die tiefe Nacht. Darum hören wir auch nur ihn immer, nur das, was gerade ihn bewegt;[2]) er will sonst nichts außer sich, nichts Außerordentliches vorstellen; er singt von sich und wir müssen's hören.

Also herrscht denn auch die Melodie der einzelnen Stimme beinahe in sämtlichen seiner Liebesstudien über die andern, nicht gerade zufälligen, aber auch nicht notwendigen vor; ja es ließen sich viele vom Anfang bis Ende einstimmig aufzeichnen und man würde den Schmuck der Harmonie von selbst dazu finden. Dieser Einzelgesang erscheint aber so aus dem Kern ins Ganze gewachsen, hat eine solche Fülle im

1) „Wenn ich ein Vöglein wär, Flög' ich zu dir" — die berühmte Vogeletüde.

2) Sollte diese Ansicht dem oben Ausgesprochenen, wo wir H. einen Troubadour nannten, zu widersprechen scheinen, so bemerken wir, daß sich jenes Bild mehr auf die Art seines Vortrags bezieht. (Sch.)

einzelnen Ton, wie in der Masse eine Rundung und Wucht, daß man, ohne zu brechen, kaum daran zu biegen wagen darf. Finden sich doch selbst in den Melodieengängen guter Meister kleine Risse, Sprünge, manches Widerhaarige, das sich zum Vorteil ändern ließe; in den ganzen Etuden aber wüßte ich, höchstens zwei bis drei kleine Stellen ausgenommen, keine Note anders zu richten, als sie dasteht.

Und hierin hat seine Cantilene in der That Ähnlichkeit mit der Glucks, wie denn auch die Widersprüche der Zeiten einige Ähnlichkeiten aufzeigen könnten, und, wenn man dem einfach grandiosen Stil Glucks den kühn labyrinthischen Sebastian Bachs entgegenstellte, man im engen Bezirk der Klaviermusik die klare Weise Henselts der verschleierten Chopins gegenübersetzen müßte. Damit sei nun aber nicht ausgesprochen, Gluck habe die Musik höher gebracht, oder Henselt ließe Chopin hinter sich zurück. Da müßte Henselt die Brust verleugnen, an der er selbst getrunken, da müßte man Chopin nicht kennen in seiner um so viel zärteren Schwärmerei, seiner götterleichten Beweglichkeit, seiner ganzen unendlich feineren Organisation. Ja, viele der Henseltschen Etuden würden ohne den Vorgang Chopins gar nicht da sein. Dies beiläufig, um einer Undankbarkeit zu begegnen.

Henselts reizende Melodieen werden's aber nun vollends durch das heimliche Figurenwerk, in das er jene versteckt; reiche Früchte aus grüner Zweig- und Blätterfülle herausquellend. Und hier müssen wir uns namentlich seines sorgsamen Fleißes erfreuen, mit dem er (aber nicht in melodischem Betracht, sondern im ausfüllenden harmonischen) die Bässe und Mittelstimmen behandelt, die Gewissenhaftigkeit, mit der er alles anordnet, daß sich das Ganze vorteilhaft ausnehme und dabei das Einzelne sich fein und gehörig unterscheide. Namentlich ist ihm eine Figur eigen, deren erste Wurzel ich in der in diesem Hefte leider nicht enthaltenen Etude in H dur zu erkennen glaube, und die er zu wiederholten Malen anwendet und immer äußerst wohlklingend.

Höre man dies nun alles von ihm selbst, wenn er sich zu guter Stunde manchmal ans Klavier setzt (er behauptet zuweilen, er wäre der elendeste Spieler), ordentlich hineinwachsend in sein Instrument und Eins mit ihm werdend, Ort und Zeit vergessend, unbekümmert ob Künstler oder Fürsten neben ihm stehen, wie er dann wohl auch plötzlich laut aufsingt, unverwüstlich und sich steigernd bis zum Schlußaccord und dann wieder von vorn anfangend, und man wird ihn einen gottbeseelten Sänger nennen müssen. Da fühlt man den Finger des Genius.

Mannigfache Betrachtungen ließen sich noch an die Erscheinung dieses gelobten Künstlers knüpfen: — die freudigsten, da er, um zu schaffen, nur die Hand auf die Tasten zu legen braucht, — auch einige bedenkliche, da andererseits das Aufenthaltlose, Zerstreuende des Virtuosenlebens dem höhern Forschen und Schaffen Eintrag thut, zu dem Glück und tiefste Einsamkeit gehört. Doch steht er noch im ersten Glanz der Jugend, und so hoffen wir ihm bald wieder zu begegnen, wo wir uns über manches heute Zurückgehaltene noch des Bessern auszusprechen gedenken.

C. V. Alkan, drei große Etuden.

Werk 15.

Der Geschmack dieses Neufranken ist nach einem flüchtigen Blick in das Heft zu erkennen und schmeckt sehr nach Eugene Sue und G. Sand. Man erschrickt vor solcher Unkunst und Unnatur. Liszt karrikiert wenigstens mit Geist; Berlioz zeigt trotz allen Verirrungen hier und da ein menschliches Herz, ist ein Wüstling voll Kraft und Keckheit; hier aber finden wir fast nichts als Schwäche und phantasielose Gemeinheit. Die Etuden haben Überschriften „Aime-moi", „le Vent" und „Morte", und zeichnen sich auf ihren sämtlichen 50 Seiten dadurch aus, daß sie nur Noten ohne alle Vortragsbemerkung enthalten; die Caprice möchte nicht getadelt werden, zumal

man ohnedies weiß, wie solche Musik am besten vorzutragen; aber die innere Leerheit prunkt nun auch noch mit äußerer, und was bleibt übrig? Im „Aime-moi“ eine wässerige französische Melodie mit einem Mittelsatz, der gar nicht zur Überschrift paßt, im „Vent“ ein chromatisches Geheule über einen Gedanken aus der A dur-Symphonie von Beethoven, und im letzten Stück eine widerwärtige Öde, wo nichts als Holz und Stecken und Sünderstrick, das letztere noch dazu aus Berlioz entlehnt. Wir beschützen das verirrte Talent, ist nur überhaupt welches da, bleibt nur etwas Musik übrig; wo aber jenes eben noch zweifelhaft und von dieser nichts zu erblicken als Schwarz hinter Schwarz, müssen wir uns unmutig abwenden. —

. . . .

C. E. F. Weyse, vier Etuden.

Werk 60.

Von einem frühern Etudenwerk desselben norddeutschen Komponisten war schon in einem ältern Bande der Zeitschrift die Rede und dort des Lobes genug gesagt. Gestehe ich, daß mir das neue zurückzustehen scheint gegen jenes. Wer bis zur Eigentümlichkeit durchgebrochen, wird sie nie wieder verleugnen können, wenn er nicht geradezu jahrelang feiert; und so auch hier. Aber über das eine Werk waltet mehr Segen als über das andere, und diese Ruhe und Zufriedenheit, die uns nach dem Genuß des in Weihe empfangenen Kunstwerkes erfüllt, ist mir bei diesen neuen Tonstücken nicht zu teil worden. Merkwürdig an ihnen erscheint das Auflehnen gegen die enge Form, daher sie sich oft in das Gebiet der phantastischeren Caprice verlieren und nur mißmutig wieder in das Gleis einlenken. Etwas Ähnliches bemerkten wir schon bei dem früheren Hefte; doch geschah es dort nicht mit Aufopferung der schönen Form, die wir einmal von der Etude fordern müssen, und auch nicht mit Hintansetzung eines klar ausge-

prägten mechanischen Zweckes, wie wir ebenfalls von dieser Kompositionsgattung verlangen dürfen. Wie dem sei, so haben diese Musikstücke doch so viele eigene und kühne Züge aufzuweisen und unterscheiden sich scharf genug von allen andern Etuden, daß sie sich Spieler, denen es an Kenntnis des ganzen Reichtums der Gattung wie an Vielseitigkeit der Bildung liegt, allerdings ansehen müssen. Besondere Auszeichnung verdient die letzte; ein düsteres Bild, wie das eines Meisters, der seine Leiden durch Töne bannen will, großen Ausdrucks voll.

Charakteristische Studien für das Pianoforte von J. Moscheles.

Werk 95.

Die späteren Etudenwerke der bekannteren Etudenschreiber haben, wie uns die Erfahrung sagt, sich nicht die Gunst und den Einfluß erringen können, als ihre früheren. Von denen von Cramer kennen nur Wenige, was er außer seinen zwei ersten Heften geliefert; ebenso von denen von L. Berger, Weyse, Chopin, A. Schmitt u. A. Die Gründe sind wohl aufzufinden. Einesteils sind jene späteren Sammlungen in Wirklichkeit unbedeutender, denn der Komponist erschöpft sich endlich in solcher kleinen Form, oder er bringt Älteres wieder zum Vorschein; dann verlangt das Publikum auch Steigerung, wo keine mehr zu erreichen; endlich durchkreuzen sich gerade in dieser Gattung die Erscheinungen so rasch und vielgestaltig, daß sich nur das Ausgezeichnetste über dem Strome zu halten vermag. Kurz, wir sehen auf den Klavieren die beiden ersten Hefte der Cramerschen, Chopinschen ꝛc. Etuden weit öfter als die späteren. Auch diese neue Sammlung von Moscheles wird die alte berühmte nicht vergessen machen, und soll es auch nicht. Der verehrte Komponist spricht sich in einem beinah' zu kurzen Vorwort über den Zweck seiner neuen Etuden, über das, was sie von den ältern unterscheidet, selbst aus. Mechanische Ausbildung der Hand, die vielseitigste, wird

natürlich schon vorausgesetzt; ebenso wünscht er Kenntnis seiner älteren Etuden.

„Der Spieler ist besonders darauf angewiesen durch seinen Vortrag diejenigen Regungen, Leidenschaften und Empfindungen auszudrücken, die dem Verfasser beim Schreiben dieser Tonstücke vorgeschwebt und die er durch die charakteristischen Namensbezeichnungen, die einem jeden der Stücke vorgesetzt sind, sowie durch die den Vortrag bezeichnenden Kunstwörter, die im Laufe des Werkes vorkommen, nur leise andeuten konnte" rc.

Man hat diese Überschriften über Musikstücke, die sich in neuerer Zeit wieder vielfach zeigen, hier und da getadelt und gesagt: „eine gute Musik bedürfe solcher Fingerzeige nicht". Gewiß nicht: aber sie büßt dadurch ebenso wenig etwas von ihrem Wert ein, und der Komponist beugt dadurch offenbarem Vergreifen des Charakters am sichersten vor. Thun es die Dichter, suchen sie den Sinn des ganzen Gedichtes in eine Überschrift zu verhüllen, warum sollen's nicht auch die Musiker? Nur geschehe solche Andeutung durch Worte sinnig und fein; die Bildung eines Musikers wird gerade daran zu erkennen sein.

So erhalten wir denn in den vorliegenden Etuden zwölf charakteristische Bilder, deren Bedeutung durch die Überschriften eher gewinnt. Wir können sie nach ihrem Inhalt in vier Abteilungen bringen. In der einen werden uns bekannte, und zwar mythologische Charaktere geschildert; dahin gehören die mit „Juno" und „Terpsichore" bezeichneten Nummern; in der andern Scenen aus dem Leben und nach der Natur: das „Bacchanal", die „Volksfestscenen" und „Mondnacht am Seegestade"; in der dritten psychische Zustände: „Zorn", „Widerspruch", „Zärtlichkeit", „Angst", „Versöhnung"; in der letzten Klasse stellen sich als verwandt dar: „Kindermärchen" und „Traum". Im Hefte selbst stehen die Stücke in bunter Mischung, hier und da, um sie hintereinander spielen zu können, vom Komponisten durch kurze, die Tonarten überleitende Zwischenspiele verbunden, die wir manchmal vielleicht ausgeführter wünschten.

Auf die Nummern der ersten Abteilung möchte ich umgekehrt die Goetheschen Worte anwenden: „je mehr du fühlst ein Mensch zu sein, je ähnlicher bist du den Göttern". Gerade in diesen Bildern, die den Namen zweier himmlischen tragen, erscheint die Phantasie des Künstlers gefesselt; gerade in diesen vermiss' ich Leben und Wärme der Musik. Die Formen sind schön und richtig, die Charaktere mit denen der Mythologie in Übereinstimmung zu bringen; im ganzen aber blicken die Stücke kalt wie Statuen und wirken unter allen am wenigsten, wie ich wiederholt an mir wie an andern erfahren. Dagegen hat die Musik Macht und Mittel, der Phantasie Bilder zuzuführen, wie sie uns durch die Überschriften der andern Abteilung näher bezeichnet werden. Das „Bacchanal" ist ein griechisches klassisches und hat einen sehr charakteristischen Grundton. In den „Volksfestscenen" rollt der Komponist ein lebendiges Gemälde auf, in das ich vielleicht auch einen Mandolinenspieler hineinwünschte, ich meine als Gegensatz zu dem vielstimmigen Durcheinander eine leiser gehaltene Cantilene. Das Stück ist der interessantesten Züge voll. Was man von der „Mondnacht am Seegestade" zu erwarten hat, sagt die Musik am besten. Die Tonart ist As dur und das Stück sieht sich schon romantisch an. Bennett hat in seinen Skizzen, in der mit „the Lake" überschriebenen, etwas sehr Ähnliches gegeben.

Unter den Nummern, die uns psychische Zustände malen, möcht' ich dem „Widerspruch" den Preis zuerkennen. Die leichte, sichere Zeichnung, der Ausdruck des feinen Spottes, der diese Musik charakterisiert, und in musikalischem Betracht die geistreiche harmonische Verwebung, machen sie zu einer der ausgezeichnetsten und wirkungsvollsten der Sammlung. Ebenso ist die mit „Zorn" überschriebene ein vortreffliches Musikstück, obgleich ich in seinem Charakter eine edlere Regung, mehr kühnen Stolz, energisches Auflehnen legen möchte und es in diesem Sinn vorgetragen wünschte. Die Nummern „Zärtlichkeit" und „Versöhnung" sind mehr geistreich

gedacht als gemütlich; in letzterer herrscht jedoch ein besonders schöner Wohllaut. Das mit „Angst“ überschriebene Stück, das letzte des Heftes, erfüllt alles, was die Überschrift sagt.

Es bleiben noch das „Kindermärchen“ und der „Traum“ übrig, die mir als die zartesten und poetischsten der Sammlung gelten. Hier, wo sie ins Übersinnliche, in das Geisterreich hinüberspielt, übt die Musik ihre volle Gewalt. Namentlich ist das Kindermärchen ein höchst ergötzliches Bild, in glücklichster Stunde erfunden, äußerst sauber und nett ausgeführt; keine Note darf hier anders stehen; auch die Überschrift trifft den Charakter der Musik aufs Genaueste. Im „Traum“ fließt es Anfangs dunkel auf und nieder: man weiß, wie die Musik träumen, wie man in ihr träumen kann; erst in der Mitte ringt sich ein entschlossener Gedanke los; dann verschwindet alles wieder in das erste leise Dunkel.

Von den früheren Etuden unterscheiden sich diese neuen allerdings; fünfzehn Jahre, die während des Niederschreibens[1]) jener verflossen, machen wohl einen Unterschied. Der Stil ist womöglich gedrungener, die Harmonie kombinierter, gewählter, überall herrscht mehr der Gedanke vor, während die älteren wie natürlich den Vorzug größerer Jugend, lebhafterer Empfindung voraus haben. Inzwischen hat der Komponist auch manche Mittel der neuesten Schule nicht unversucht gelassen, wie denn auch von ihrer romantischen Färbung in seinen Gedanken hier und da durchschimmert. Ein vortrefflicher Künstler zeigt er sich hier wie dort.

Kompositionen von Leopold Schefer.

Der Dichter des „Laienbrevier“, so vieler phantastischen Novellengebilde erscheint heute zum erstenmal in diesen Blättern, und nicht wie ein bittender Dilettant etwa mit einem

1) Soll wohl heißen: seit dem Niederschreiben.

Hefte Lieder, sondern wie der Besten einer, gleich mit Werken der strengsten Kunstgattung. Es sind dies eine große Sonate für Pianoforte zu vier Händen,[1]) und ein Vaterunser,[2]) als Doppelkanon für vier Chöre bearbeitet. Der Dichter nennt sich selbst in einem vertrauten Schreiben einen Schüler Salieris („von dem er wisse, was er wisse") und weiterhinauf einen Glucks. Daß letzterer sein Liebling, würde ich aus der Sonate erraten haben, und hätte jener für das Klavier geschrieben, so und nicht anders müßte das klingen und wirken. Es ist eine Kraft und ein Kern der Harmonie, im Charakter eine Zucht und Ehrbarkeit, wie man sie irgend an den besten Meistern des vorigen Jahrhunderts kennt: dagegen wir freilich von der Zeit und ihrem mächtigen Genius Beethoven fortgehoben, jetzt größere Ansprüche an die Sonate machen; ja es scheint, als wäre Beethoven dem Dichter, als er die Sonate schrieb, noch verhüllt gewesen; nur im letzten Satze bricht plötzlich und zum Verwundern ein romantischer Streif in die freundliche Gemütlichkeit, etwa wie ein Wolkenschatten in ein ruhendes, vom Monde beleuchtetes Dorf. Man wird die Stelle im Augenblick herausfinden. Der Satz ist übrigens der kraft- und schwungreichste. Im Adagio trifft man mehr Mozartschen Geist; Charakter, Melodie und Begleitungsformen, alles weist darauf hin; einige seltenere Takte heben sich auch hier hervor. Ebenso tüchtig und als Kunstaufgabe von Bedeutung ist das „Vaterunser". Man könnte es, glaub' ich, auch einem guten Musikkopf für ein Kirchenstück aus der blühendsten Zeit der alten Italiener ausgeben, es müßte jenen denn das Wohllautendere und Anmutigere des Satzes stutzig machen. Die beiden Kanons durchspinnen sich darin so leicht, natürlich und schön, daß man die Kunst kaum heraushört, und dann ist es das Wahre. Auch in der Idee mag das Stück ausgezeichnet werden; es scheint mir nicht undichterisch, die Massen sich in solcher Weise dem Höchsten

---

1) Werk 30. 2) Werk 27. (Sch.)

zuwenden zu hören; auch ist unser Gebet wohl auf diese Weise noch nirgends aufgefaßt. Das Ganze mag leise gehalten, dabei aber das wohlbedachte „Con anima“ zu Anfang des Chors nicht außer Acht gelassen werden. Die Stimmen sind meisterlich strenge geführt, wenn ich anders genau sah, sogar bis auf den Unterschied der großen und kleinen Stufen. Es wäre nicht allein im Interesse für einen so seltenen Gast und aus Pietät gegen ein bekränztes Dichterhaupt, als auch zur wahren Erbauung, daß das Vaterunser bei einem deutschen großen Musikfeste zur Aufführung käme, da es ohnehin seiner Leichtigkeit, Sangbarkeit und Kürze halber ohne große Proben vollkommen hinzustellen ist. Auf S. 5, Syst. 2, Takt 1 steht im Baß f statt as; es ist wohl nichts leichter, als in einem Kanon einen Druckfehler zu finden.

Nun staune man noch zu vernehmen, daß derselbe geehrte Mann auch zwölf große Symphonieen für Orchester geschrieben hat und der Öffentlichkeit zu übergeben beabsichtigt. Der erste großartige Satz einer von ihnen liegt im Klavierauszug vor mir. Gerade hier im Orchester scheint er in seinem Element. Gesunde Harmonik, deutsche Männlichkeit und Tüchtigkeit in Ausdruck und Gesinnung herschen auch hier vor.

Phantasieen, Capricen 2c. für Pianoforte.

Erste Reihe.

C. Czerny, die vier Jahreszeiten; vier brillante Phantasieen. W. 434. — Fr. Kalkbrenner, dramatische Scene (le Fou). W. 136. — L. Böhner, Phantasie. W. 48. — A. Kahlert, vier Nocturnes. W. 6.

Es gehört zu den Redensarten und Witzen geübter Recensenten, in dieser oder jener neuen Phantasie selbige am meisten zu vermissen. Und diesmal hätten sie einigermaßen recht; denn einen größeren Bankrott an Phantasie, als Hr. Czerny in seinem neusten Großwerke entwickelt, kann es schwerlich geben. Versetze man doch den geschätzten Komponisten in

Ruhestand und gebe ihm eine Pension, wahrhaftig er verdient sie und würde nicht mehr schreiben.[1]) Es ist wahr, er hat einiges Verdienst um die Finger der Jugend und man hat ihn deshalb auch oft genug belobt. Aber die Welt mit ABC-Büchern und Bilderbögen zu überschütten, macht noch lange keinen Pädagogen und Maler, geschweige Komponisten, und die Welt und Hr. Czerny sollten das wissen. Freilich hat auch das Gold seinen guten Klang, und wollen auch die Verleger leben. Möchten sich indes letztere in Hinsicht der neuesten Produktionen Czernys nicht verrechnen; eine große Zukunft lag ohnehin nie in ihnen, — seit lange fängt es ihnen aber auch an melodischer Eleganz u. dgl. zu fehlen an. Mit einem Wort, er wird alt; man wird seiner Sachen überdrüssig; man gebe ihm eine Pension! — . . . .

Irgendwo ist einmal (nicht unpassend) Kalkbrenner mit Voltaire verglichen worden, und in der That könnte man bei obigem „Fou“ an diesen Erzschalk aller Zeiten erinnert werden. Mit einem Wort, die dramatische Scene ist eine Persiflage auf die jetzigen jungen Pariser Klavierspieler, deren einige vielleicht eigenen Fingersatz und Kompositionen den seinigen vorgezogen, und amusant genug. Irr' ich nicht sehr, so erblicke ich so auf den ersten Seiten Chopin, dann Liszt, vielleicht auch Bertini, ganz gewiß aber zuletzt Thalberg; am besten scheint mir Bertini im jämmerlichen Adagio (S. 10) abgeschildert und wahrhaft lustig; auch Thalberg und Liszt passieren; was aber ersteren anlangt, so dürfte es diesem allerdings schwerer werden, Kalkbrennern zu persiflieren, als umgekehrt. Wie dem sei, das Stück wird allen, die es spielen, Vergnügen machen, am meisten vielleicht den Persiflierten selbst, auf deren Rache man indes gespannt sein kann.

Von L. Böhner taucht immer hin und wieder etwas auf, wie in seiner Phantasie, Werk 48, selbst, die man in ihrer Zerrissenheit, Dunkelheit und Öde nicht uneben einem Sturm

1) Er brachte es bis zu der beinahe doppelten Opuszahl 848 und hinterließ noch eine Menge von Kompositionen im Manuskript.

und Schiffbruch vergleichen kann. Man sehe sie sich selbst an, die groteske Geschmacklosigkeit darin, das An- und Aufdämmen von widerspenstigen Stoffen, ein Durcheinander von Alt und Neu, von Schwachheit und Geisteskraft, wie man selten zusammenfinden wird; endlich der fürchterlichen Druckfehler zu gedenken, die die Verwirrung noch mehr verwirren. Bei einzelnen Stellen der Phantasie könnte man aber, wie gesagt an Mozart als deren Schöpfer denken.

In den vier Notturnos von Kahlert findet man speciellere Gefühlszustände, als in den gewöhnlichen Notturnos. Der klare und gewandte Schriftsteller und Denker über Musik zeigt sich aber als Komponist als ein ganz anderer, wie denn häufig, wenn die allgemeine Bildung die besondere musikalische überwiegt, ein Bruch entsteht. Jede Kunst verlangt ein Leben und alles Überspringen der Schulstufen zeigt sich später einmal; daher in den meisten Dilettantenarbeiten Unklarheit der Form und Unreinheit in der Harmonie ꝛc. bei aller schönen Intention, wo dem gelernten Musiker ein vollkommenes Musikstück gelungen wäre. Vieles scheint mir in den Notturnos auch gekünstelt oder im Ausdruck gesucht und deshalb verfehlt. Trotzdem findet sich viel Interessantes; am meisten musikalisches Element scheint mir das letzte Stück zu enthalten, das bei noch reizenderer Fassung ein ausgezeichnetes hätte werden müssen.

Zweite Reihe.

W. Sterndale Bennett, drei Skizzen. W. 10. — W. Sterndale Bennett, drei Impromptus. W. 12. — W. Sterndale Bennett, drei Romanzen. W. 14.

. . . .

Über Bennetts Kompositionen, sein bedeutendes Talent haben diese Blätter bereits an vielen Orten sich ausgesprochen; namentlich gedachte schon Eusebius in einem größeren Aufsatz dieser äußerst feinen Skizzen, in welches Lob alle, die sie vom Komponisten selbst gehört, ohne weiteres einstimmen müßten.

Es ist wahr, die Person bestrickt: doch scheinen mir die Vorzüge und Schönheiten dieser Bilder so hervorspringend, daß ich denen, die, auch ohne vom Vortrag des Komponisten bestochen zu sein, ihnen das nicht einräumten, keinen großen Grad von Bildung zusprechen könnte. Über gewisse Dinge sollte man kein Wort verlieren dürfen. Andererseits haben wir Bennett auch nie für ein Naturwunder ausgeben und ihm nur die Ehren gesichert wollen, die einem solchen Verein von Künstlertugenden gebühren. Die Skizzen haben also die Überschriften: the Lake, the Millstream und the Fountain, oder „See", „Mühlstrom" und „Springbrunnen". Und verdankte ihm die Kunst nichts als diese, sie müßten ihr seinen Namen erhalten. An Zartheit und Naivität der Darstellung scheinen sie mir alles zu übertreffen, was ich von musikalischer Genremalerei kenne, wie er denn, als echter Dichter, der Natur gerade einige ihrer musikalischsten Scenen abgelauscht hat. Oder hättet ihr nie Musik gehört, die euch des Abends nach dem jenseitigen Ufer des Sees hinüberrufen wollte? nie die zürnende, tobende, die die Räder treibt, daß die Funken sprühen? Auf welche Weise die Skizzen übrigens entstanden seien, ob von Innen nach Außen, oder umgekehrt, macht nichts zur Sache und vermag niemand zu entscheiden. Die Komponisten wissen das meist selbst nicht; Eins wird so, das Andere so; oft leitet ein äußeres Bild weiter, oft ruft eine Tonfolge wieder jenes hervor. Bleibt nur Musik und selbständige Melodie übrig, grüble man da nicht und genieße. Noch vergaß ich des „Springbrunnens"; wir hörten es am liebsten von ihm, seine ganze Dichterseele ging hier auf; man hörte alles neben sich, dies hundertstimmige Plaudern und Plätschern: Schiller kann es nicht deutlicher vor uns stellen, wenn er einmal sagt:

Mein Ohr umtönt ein Harmonieenfluß,
Der Springquell fällt mit angenehmem Rauschen.
Die Blume neigt sich zu des Westes Kuß
Und alle Wesen seh' ich Wonne tauschen.

Diese Zeilen wären die beste Recension darüber. —

Die Impromptus sind nicht minder trefflich und wahre Gedichte, obwohl weniger eigentümlich und an Mendelssohns „Lieder ohne Worte" manchmal erinnernd; auch ihre Formen und Rhythmen sind die anmutigsten, oft fast zu ruhig und behaglich. Ein großer Fortschritt zeigt sich aber erst in den drei Romanzen, namentlich was ihre tieferen, manchmal befremdenden harmonischen Kombinationen und Freiheiten, ihren weiteren kühnen Bau betrifft. Sie sind erst vor kurzem geschrieben und können als Höhepunkt seines Strebens angesehen werden. An reichem ausströmendem Gesang gleichen sie seinen andern Werken; namentlich herrscht auch in ihnen die Melodie der hohen Stimme vor. Was sie aber auszeichnet, ist ihre größere Leidenschaftlichkeit; die erste Romanze ist sogar heftig: die andere scheint nur ruhiger; in der letzten wallt es aber wieder über voll sehnsüchtiger Klage. Einer Zergliederung bedürfen sie so wenig, wie ein schönes Gedicht; die Rechten werden sie verstehen. Als auf eine eigentümliche Schönheit der zweiten Romanze mache ich nur noch auf den immer neu harmonisierten Eintritt der Melodie und auf die herrlich tiefen Bässe aufmerksam, wie man denn überhaupt an den Bässen seine Leute erkennt.

Dritte Reihe.

. . . .

Wielhorsky, Joseph Graf von, drei Notturnos.
Werk 2.

Den Chopinschen wie aus den Augen geschnitten, aber wohlthuend zart und voll anmutiger, oft sehr edler Melodie. Ich wüßte keinen Edelmann, der bessere, aber manchen Mann von Fach, der keine ähnliche schreiben könnte. Das Talent scheint offenbar, wenn auch kein hocheigentümliches, das sich in so streng gezogener Form freilich auch gar nicht zeigen konnte; aber der Komponist versuche sich zur Probe auch in einer weniger sentimentalen Gattung, wo die Phantasie mehr

ausgreifen kann, und es wird ihm glücken, da ihm die vorzügliche Kenntnis seines Instrumentes ohnehin zu statten kommt. Im ersten und letzten der Notturnos sind, nach Vorgang mancher Chopinschen, bewegtere Mittelsätze eingeflochten, die, oft schon bei Chopin schwächer als seine ersten Erfindungen, auch hier mehr aufhalten als fortheben; es ist, als würden die schönen ruhigen Wasserkringel, denen wir mit Vergnügen nachgesehen, plötzlich unterbrochen, daß sie der Blick nicht mehr festhalten kann; daher auch das zweite Notturno, das in gleicher Bewegung bis zum Schluß fortgeht, die meiste Wirkung machen wird, wenigstens auf mich gemacht hat. Im ersten fällt die große Ähnlichkeit der Melodie mit einem Weberschen Motiv (in der Jubelouverture) auf. Das letzte hat einige sehr zarte Wendungen und einen äußerst graziösen Schluß, wie ihn irgend Chopin hinzuhauchen versteht. Dessen sonstige Kräuseleien und Säuseleien übrigens nicht nachzumachen, thut der Komponist wohl; Chopin bezaubert damit, an andern sind sie nicht auszustehen.

. . . .

Fr. Chopin,

Impromptu. Werk 29. — Vier Mazureks. Werk 30. — Scherzo. Werk 31.

Chopin kann schon gar nichts mehr schreiben, wo man nicht im siebenten, achten Takte ausrufen müßte: „das ist von ihm"! Man hat das Manier genannt und gesagt, er schreite nicht vorwärts. Aber man sollte dankbarer sein. Ist es denn nicht dieselbe originelle Kraft, die euch schon aus seinen ersten Werken so wunderbar entgegenleuchtet, im ersten Augenblick euch verwirrt gemacht, später euch entzückt hat? Und wenn er euch eine Reihe der seltensten Schöpfungen gegeben, und ihr ihn leichter versteht, verlangt ihr ihn auf einmal anders? Das hieße einen Baum umhacken, weil er euch jährlich dieselben Früchte wiederbringt. Es sind aber bei ihm nicht einmal dieselben, der Stamm wohl der nämliche, die Früchte aber in Geschmack und Wuchs die verschiedenartigsten. So

wüßte ich obigem Impromptu, so wenig es im ganzen Umkreis seiner Werke zu bedeuten hat, kaum eine andere Chopinsche Komposition zu vergleichen; es ist wiederum so fein in der Form, eine Cantilene zu Anfang und Ende von reizendem Figurenwerk eingeschlossen, so ein eigentliches Impromptu, nichts mehr und nichts weniger, daß ihm nichts anderes seiner Komposition an die Seite zu stellen. Das Scherzo erinnert in seinem leidenschaftlichen Charakter schon mehr an seinen Vorgänger: immerhin bleibt es ein höchst fesselndes Stück, nicht uneben einem Lord Byronschen Gedicht zu vergleichen, so zart, so keck, so liebe- wie verachtungvoll. Für alle paßt das freilich nicht. Die Mazurek hat Chopin gleichfalls zur kleinen Kunstform emporgehoben; so viele er geschrieben, so gleichen sich nur wenige. Irgend einen poetischen Zug, etwas Neues in der Form oder im Ausdruck hat fast jede. So ist es in der zweiten der obengenannten das Streben der H moll-Tonart nach Fis moll, wie sie denn auch (man merkt es kaum) in Fis schließt; in der zweiten das Schwanken der Tonarten zwischen weicher und harter, bis endlich die große Terz gewinnt; so in der letzten, die jedoch eine matte Strophe (auf S. 13) hat, der plötzliche Schluß mit den Quinten, über die die deutschen Kantoren die Hände über die Köpfe zusammenschlagen werden. Eine Bemerkung beiläufig: die verschiedenen Zeitalter hören auch verschieden. In den besten Kirchenwerken der alten Italiener findet man Quintenfortschreitungen, sie müssen ihnen also nicht schlecht geklungen haben. Bei Bach und Händel kommen ebenfalls welche vor, doch in gebrochener Weise und überhaupt selten; die große Kunst der Stimmenverflechtung mied alle Parallelgänge. In der Mozartschen Periode verschwinden sie gänzlich. Nun trabten die großen Theoretiker hinterher und verboten bei Todesstrafe, bis wieder Beethoven auftrat und die schönsten Quinten einfließen ließ, namentlich in chromatischer Folge. Nun soll natürlich ein so chromatischer Quintengang, wird er etwa zwanzig Takte lang fortgesetzt, nicht als etwas Treffliches, sondern als etwas äußerst

Schlechtes ausgezeichnet werden, gleichfalls soll man dergleichen aber auch nicht einzeln aus dem Ganzen herausheben, sondern in Bezug zum Vorhergehenden, im Zusammenhang hören.

Franz Schubert, vier Impromptus für Pianoforte.

Werk 142.

Er hätte es noch erleben können, wie man ihn jetzt feiert; es hätte ihn zum Höchsten begeistern müssen. Nun er schon lange ruht, wollen wir sorgsam sammeln und aufzeichnen, was er uns hinterlassen; es ist nichts darunter, was nicht von seinem Geist zeugte, nur wenigen Werken ist das Siegel ihres Verfassers so klar aufgedrückt, als den seinigen. So flüstert es denn in den zwei ersten Impromptus auf allen Seiten „Franz Schubert"; wie wir ihn kennen in seiner unerschöpflichen Laune, wie er uns reizt und täuscht und wieder fesselt, finden wir ihn wieder. Doch glaub' ich kaum, daß Schubert diese Sätze wirklich „Impromptus" überschrieben; der erste ist so offenbar der erste Satz einer Sonate, so vollkommen ausgeführt und abgeschlossen, daß gar kein Zweifel aufkommen kann. Das zweite Impromptu halte ich für den zweiten Satz derselben Sonate; in Tonart und Charakter schließt es sich dem ersten knapp an. Wo die Schlußsätze hingekommen, ob Schubert die Sonate vollendet oder nicht, müßten seine Freunde wissen; man könnte vielleicht das vierte Impromptu als das Finale betrachten, doch spricht, wenn auch die Tonart dafür, die Flüchtigkeit in der ganzen Anlage beinahe dagegen. Es sind dies also Vermutungen, die nur eine Einsicht in die Originalmanuskripte aufklären könnte. Für gering halte ich sie nicht; es kömmt zwar wenig auf Titel und Überschriften an; andererseits ist aber eine Sonatenarbeit eine so schöne Zier im Werkkranz eines Komponisten, daß ich Sch'n. gern zu seinen vielen noch eine andichten möchte, ja zwanzig. Was das dritte Impromptu anlangt, so hätte ich es kaum für eine Schubertsche Arbeit, höchstens für eine aus seiner Knabenzeit

gehalten; es sind wenig oder gar nicht ausgezeichnete Variationen über ein ähnliches Thema. Erfindung und Phantasie fehlen ihnen gänzlich, worin sich Schubert gerade auch im Variationsgenre an andern Orten so schöpferisch gezeigt. So spiele man denn die zwei ersten Impromptus hintereinander, schließe ihnen, um lebhaft zu enden, das vierte an, und man hat, wenn auch keine vollständige Sonate, so eine schöne Erinnerung an ihn mehr. Kennt man seine Weise schon, so bedarf es fast nur einmaligen Durchspielens, sie vollkommen inne zu haben. Im ersten Satz ist es der leichte phantastische Zierat zwischen den melodischen Ruhestellen, was uns in Schlummer wiegen möchte; das Ganze ist in einer leidenden Stunde geschaffen, wie im Nachdenken an Vergangenes. Der zweite Satz hat einen mehr beschaulichen Charakter, in der Art, wie es viel von Schubert giebt; anders der dritte (das vierte Impromptu), schmollend, aber leise und gut: man kann es kaum vergreifen; Beethovens „Wut über den verlornen Groschen", ein sehr lächerliches, wenig bekanntes Stück, fiel mir manchmal dabei ein.[1])

Es ist hier auch passende Gelegenheit, der von Franz Liszt für Klavier bearbeiteten Franz Schubertschen Lieder zu erwähnen, die viele Teilnahme im Publikum gefunden. Von Liszt vorgetragen, sollen sie von großer Wirkung sein, andere als Meisterhände werden sich vergeblich mit ihnen bemühen; sie sind vielleicht das Schwerste, was für Klavier existiert, und ein Witziger meinte, „man möchte doch eine erleichterte Ausgabe derselben veranstalten, wo er nur neugierig, was dann herauskäme, und ob wieder das echte Schubertsche Lied?" Manchmal nicht: Liszt hat verändert und zugethan; wie er es gemacht, zeugt von der gewaltigen Art seines Spiels, seiner Auffassung: Andere werden wieder anders meinen. Es läuft auf die alte Frage hinaus, ob sich der darstellende Künstler über den schaffenden stellen, ob er dessen Werke nach Willkür

---

1) Siehe I. 123.

für sich umgestalten dürfe. Die Antwort ist leicht: einen Läppischen lachen wir aus, wenn er es schlecht macht, einem Geistreichen gestatten wir's, wenn er den Sinn des Originals nicht etwa geradezu zerstört. In der Schule des Klavierspiels bezeichnet diese Art der Bearbeitung ein besonderes Kapitel.

Rückblick auf das Leipziger Musikleben im Winter 1837—1838.

Sinn und Geschmack, die in unsern Abonnementkonzerten vorherrschend, zu beurteilen, brauchen wir nur auf die Wahl der aufgeführten Stücke, auf die darin bevorzugten Meister zu merken. Und, wie in der Ordnung, treffen wir hier am öftersten auf Mozart (17mal), dann auf Beethoven (15mal); ihnen zunächst stehen Weber mit 7, Haydn mit 5 Nummern; zwischen 3 und 5 wurden von Cherubini, Spohr, Mendelssohn und Rossini gespielt; 2mal kamen Händel, Bach, Vogler, Cimarosa, Mehul, Onslow, Moscheles vor; 1mal Naumann, Salieri, Righini, Fesca, Hummel, Spontini, Marschner u. a. m. Die bekannteren Meister waren mithin sämtlich vertreten und die ersten am häufigsten. Außerdem begegnen wir einigen Nummern neuster Komponisten, und zwar drei neuen Symphonieen, von Täglichsbeck, Norbert Burgmüller und Gährich, von denen sich die letzte den rauschendsten Beifall erwarb, obgleich ihr die Symphonie von Täglichsbeck nichts nachgab, die von Burgmüller aber beide hinter sich ließ; ja sie scheint mir beinahe das bedeutendste, nobelste Werk im Symphonieenfach, das die jüngere Zeit hervorgebracht, ihrer musikalischen Natur, ihres ungewöhnlich schön und kräftig ausgeprägten Instrumentalcharakters halber, trotzdem daß sie an Spohr erinnert, aber nicht wie eine Nachahmung aus Empfindungsschwäche, sondern dasselbe edle Streben des Lehrers dankbar

verfolgend.[1]) Das Trio des Scherzo mag wohl meisterwürdig genannt werden, wie der Schluß der ganzen Symphonie eine Vorahnung des Todes, der diesen Jüngling zu früh von uns genommen. In den Symphonieen der beiden andern Herren fanden sich viel Beethovensche Nachklänge bei sonst geschickter Arbeit und Instrumentierung. Ein Hauptvorzug der von Gährich bestand in der Kürze der einzelnen Sätze, das Adagio ausgenommen, das nun einmal keinem mehr geraten will.

Von größter Bedeutung war ein neuer Psalm von Mendelssohn, mit den Anfangsworten „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser", dessen Unterschied von einer frühern geistlichen Musik desselben Meisters man im Konzert für die Armen wahrnehmen konnte, in dem ein älterer Psalm von Mendelssohn diesem neuern vorgegeben wurde. Wie uns nun Mendelssohn seit lange schon als die gebildetste Kunstnatur unserer Tage gilt, in allen Gattungen, im Kirchenstil wie im Konzertstil, im Chor wie im Lied gleich eigentümlich und meisterhaft wirkend, so glauben wir ihn namentlich in diesem 42sten Psalm auf der höchsten Stufe, die er als Kirchenkomponist, die die neuere Kirchenmusik überhaupt erreicht hat. Die Grazie, in der das Handwerk, die Kunst der Arbeit, die solcher Stil erheischt, sich hier offenbart, die Zartheit und Reinlichkeit der Behandlung jedes einzelnen, die Kraft und Innerlichkeit der Massen, vor allem aber, da wir's nun nicht anders nennen können, der Geist darin, — man sieht's mit Freude, was ihm die Kunst ist, was sie uns durch ihn.

Und freilich bekommen in diesem Betracht junge Künstler, die ihre Werke hier aufführen lassen, einen gefährlichen Stand, so sehr auch immer die Direktion zur bestmöglichsten Ausführung beiträgt, daß sie sich es kaum besser wünschen können. Wir haben also von einer neuen Ouverture von Dr. L. Klein=

---

1) Von N. Burgmüller (1810—1836) war neulich auch ein Heft bei Hofmeister erschienener Lieder höchst lobend angekündigt; nachdem wir sie jetzt genauer kennen gelernt, müssen auch wir sie den trefflichsten der neueren beizählen. Und so einer mußte sterben! (Sch.)

wächter, der einzigen, die uns dieser Winter von neuen brachte, noch zu sagen, daß sie ihres freundlichen Charakters, ihrer leichten Beweglichkeit halber vom Publikum ziemlich gut aufgenommen wurde, ohne ihr einen größeren Kunstwert beilegen zu dürfen.

Dies über die hier zum erstenmal aufgeführten Kompositionen junger Künstler. Außerdem brachte uns eines der früheren Konzerte zum erstenmal Beethovens „glorreichen Augenblick", dessen Entstehung bekannt ist.[1]) Es mag wohl zu den unvergeßlichen Erlebnissen zu rechnen sein, dies Werk unter Beethovens eigener Leitung, in einem denkwürdigen Geschichtsaugenblick, in Umgebung der höchsten Potentaten, Gesandtschaften 2c. gehört zu haben, und auch dies weggenommen, wie bei unserer Aufführung, bleibt noch manche Stelle der Musik, die noch leidlich wirken wird nach Jahrhunderten. Unrecht aber thut man, solche Gelegenheitswerke großer Künstler mit ihren andern Geniuseingebungen vergleichen zu wollen; hier ist eben der Schimmer des Flüchtigen und Zufälligen das Geniale, wie denn jene kleinen Goetheschen Gedichte von Meistern, die die Sache verstehen, wie von ihm selbst gar hoch angeschlagen wurden. Ein solches Wesen waltet denn auch in dieser Komposition, dabei eine fast ironische Breite und Pracht, bis dann auf einmal in einzelnen Momenten der ganze Meister lächelnd und in Lebensgröße vor uns steht. Dazu nun ein Gedicht, so widerhaarig zum Komponieren wie eine Pindarsche Hymne,[2]) und man hat ein schwaches Bild, in welcher Bedrängnis der Komponist sein Werk zu Ende gebracht, das ihm übrigens als einem starken Patrioten sicherlich auch am Herzen gelegen.

Wo uns endlich aber wahrhaft neues, Unerhörtes geboten

---

1) Der Wiener Magistrat bestellte sie zur Feier des Kongresses von 1814 und verlieh dem Komponisten dafür das Ehrenbürgerrecht.

2) Der Text beginnt mit den Worten: Europa steht! Und die Zeiten, Die ewig schreiten, Der Völker Chor, Und die alten Jahrhundert', Sie schauen verwundert Empor!

wurde, lauter altes nämlich, war in einigen der letzten Konzerte, in denen uns Meister von Bach bis auf Weber in chronologischer Folge vorgeführt wurden. Ein Glück ist es, daß unsere Vorfahren nicht etwa vorwärts gedrehte historische Konzerte veranstalten konnten; die Hand aufs Herz, — wir würden schlecht bestehen. So glücklich es nun machte, was man zu hören bekam, so wahrhaft mißmutig, was man hier und da darüber hören mußte. Als ob wir Bach ehrten dadurch, als ob wir mehr wüßten als die alte Zeit, thaten manche und fanden es kurios und interessant zugleich! Und die Kenner sind die Schlimmsten dabei und lächeln, als ob Bach für sie geschrieben, — er, der uns ziemlich samt und sonders auf dem kleinen Finger wiegt, — Händel, feststehend wie der Himmel über uns, — Gluck nicht minder. Und man hört es, lobt es und denkt nicht weiter der Sache. Wahrhaftig, ich schätze die neue Zeit und verstehe, verehre Meyerbeer; wer mir aber in hundert, was sag' ich, in fünfzig Jahren historische Konzerte verbürgt, in denen eine Note von Meyerbeer gespielt wird, dem will ich sagen: „Beer ist ein Gott und ich habe mich geirrt“.

— Über die Bachsche Musik, die gegeben, läßt sich wenig sagen; man muß sie haben in den Händen, studieren möglichst, und er bleibt unergründlich wie vorher. Händel scheint mir schon menschlich-erhabener; an Gluck verwirft man, wie gesagt, die Arien und läßt die Chöre passieren, d. h. man nimmt der Statue eines Gottes das etwaige Lockengekräusel um die Stirn und lobt nichts als seine Sehnen, seinen Korpus.

Wünschenswert aber wäre es immerhin, man gäbe alle Jahre solche Konzerte und mehr zwar; die Einfältigen lernten dabei, die Klugen lächelten: kurz der Rückschritt wäre vielleicht ein Vorschritt.

Zu erwähnen giebt es noch, daß diesen drei Männern [1])

1) Auch war ein Konzert von Viotti der Bach-Händelschen Periode einverleibt; Hr. Konzertmeister David spielte es in glücklichster Stunde, mit größtem Beifall. (Sch.)

als die bedeutendsten nachfolgten, im zweiten Konzert: Haydn, Naumann, Cimarosa, Righini, im dritten: Mozart, Salieri, Mehul, A. Romberg, im vierten: Abt Vogler, Beethoven und C. M. v. Weber; aus deren vorgeführten Werken wir außer der Abschiedssymphonie[1]) von Haydn, einem noch ungedruckten, höchst Mozartschen Quartett aus dessen Zaïde, einer Ouverture von Abt Vogler, den seine Zeitgenossen unserer Meinung nach bei weitem nicht hoch genug geschätzt, als das Interessanteste eine Symphonie von Mehul auszeichnen, so unterschieden von deutscher Symphonieenweise erscheint sie uns, dabei gründlich und geistreich, wenn auch nicht ohne Manier, daß wir sie auswärtigen Orchestern nicht genug empfehlen können. Merkwürdig dabei war auch die Ähnlichkeit des letzten Satzes mit dem ersten der C moll-Symphonie von Beethoven, und der Scherzos derselben beiden Symphonieen, und zwar so auffallend, daß hier eine Reminiscenz von der einen oder der andern Seite im Spiel gewesen sein muß; auf welcher vermag ich nicht zu entscheiden, da mir das Geburtsjahr der Mehulschen nicht bekannt geworden. — Dies waren denn unsere vier historischen Konzerte, um die uns mancher beneiden wolle. Zwar ließen sich mit leichter Mühe Ausstellungen gegen die Reihenfolge, die Wahl der Stücke ꝛc. aufbringen, ließe sich bedeutende historische Gelehrsamkeit entwickeln; nehmen wir dankbar an, was uns geboten wurde, jedenfalls aber mit dem Wunsch, beim Anfang nicht stehen bleiben zu wollen.

Das erfreuende Bild zu vollenden, schließen wir mit Hervorhebung der einzelnen Künstler und Künstlerinnen, mit deren Vorträgen die größeren Orchesteraufführungen durchwirkt waren.

Als interessanteste Erscheinung steht Miß Clara Novello obenan. Sie kam von London aus dem Kreise ihr befreundeter Künstlerinnen ersten Ranges; man läßt sich das wohl auch

1) Die Musiker (auch unsere) löschten dabei, wie bekannt, die Lichter aus und gingen sachte davon; auch lachte niemand dabei, da es gar nicht zum Lachen war. (Sch.)

in Leipzig gefallen. Seit Jahren hat mir nichts so wohlgethan als diese Stimme, die sich überall kennt und beherrscht, des zartesten Wohllautes voll, jeder Ton scharf begrenzt wie auf einer Tastatur, dieser edelste Vortrag, ihre ganze einfache bescheidene Kunst, die nur das Werk und den Schöpfer glänzen läßt. Worin sie nun in ihrem Element, in dem sie geboren und groß geworden ist, das war Händel, so daß sich die Leute verwundert fragten: „Ist das Händel? Kann Händel so schreiben? Ist das möglich?" Von solcher Kunst des Vortrags kann selbst der Komponist lernen; da bekommt man wieder Achtung vor den darstellenden Künstlern, die uns so oft Karikaturen geben, weil sie zu früh aus der Schule gelaufen; vor solcher Kunst bricht all' das Stelzenwerk zusammen, worauf uns gewöhnliche Virtuosität über die Schultern zu sehen glaubt; kurz, Miß Clara Novello ist keine Malibran, keine Sonntag, sondern sie ist es höchst selbst, was sie ist, und kann's ihr niemand nehmen. . . . .

Ehe wir von den Gewandhauskonzerten auf ein Halbjahr Abschied nehmen, möchten wir noch erst ihren 40 bis 50 Vertretern im Orchester einen Ehrenkranz aufsetzen. Wir haben keine Solisten, wie Brod in Paris oder Harper in London; doch möchten sich selbst kaum diese Städte eines solchen Zusammenspiels in der Symphonie rühmen können. Und dies liegt in der Natur der Verhältnisse. Die Musiker bilden hier eine Familie, die sich täglich sehen, täglich üben; es sind immer dieselben, so daß sie wohl die Beethovenschen Symphonieen ohne Notenblatt spielen könnten. Dazu nun einen Konzertmeister, der ebenfalls z. B. die Partituren des letzteren auswendig, einen Direktor, der sie gleichfalls aus- und inwendig weiß,[1]) — und der Ehrenkranz ist fertig. Ein besonderes Blatt wünschte ich noch dem Paukenschläger des Orchesters (Hrn. Pfundt) zugeteilt, der immer wie Blitz und Donner da und fertig ist; trefflich spielt er sie.

1) David und Mendelssohn.

Ziemlich dasselbe Orchester, seine jüngeren Mitglieder wenigstens, findet man, wie bekannt, in den Konzerten der Gesellschaft Euterpe wieder. Die Zahl ihrer Konzerte war zwölf, wie herkömmlich, das Lokal im Saal des Hotel de Pologne, der Musik übrigens wenig günstig. . . . .

Einen Schatz von Kunst boten auch diesen Winter die Quartetten im kleinen Saale des Gewandhauses, von den HH. David, Uhlrich, Queisser und Grenser, — an acht Abenden vierundzwanzig Nummern nämlich, darunter als Kostbarkeiten erster Größe die in Es dur (Werk 127) und Cis moll von Beethoven, für deren Größe wir keine Worte aufzufinden vermöchten. Sie scheinen mir, nebst einigen Chören und Orgelsachen von Seb. Bach, die äußersten Grenzen, die menschliche Kunst und Phantasie bis jetzt erreicht; Auslegung und Erklärung durch Worte scheitern hier wie gesagt. Dagegen ergingen sich zwei ganz neue Quartette von Mendelssohn in so schön menschlicher Sphäre, wie man es von ihm als Künstler wie als Menschen erwarten kann. Auch hier gebührt ihm die Palme unter den Zeitgenossen, die ihm nur, wenn er noch lebte, Franz Schubert — nicht streitig gemacht, — denn alles Eigentümliche besteht nebeneinander — aber unter allen der Würdigste überreichen müssen. Nur die Vorzüglichkeit eines Werkes, wie des in D moll von Schubert, wie so vieler anderer, kann über den frühen und schmerzlichsten Tod dieses Erstgebornen Beethovens in etwas trösten; er hat in kurzer Zeit[1]) geleistet und vollendet, als niemand vor ihm. Endlich treffen wir auch in dem heurigen Cyklus auf eine neue Komposition von C. G. Müller, gründlich, klar, interessant, voll echten Quartettgeschmacks und der Veröffentlichung durchaus wert.

So ziehen wir denn den Vorhang über die reich belebte Scene. Streben überall, Kräfte die Fülle, die Ziele die würdigsten; — es wolle sich alles in höherer Verwandlung wiederholen! —

---

1) so viel

1839.

Zum neuen Jahr. — Konzerte für das Pianoforte. — Etuden für das Pianoforte. — Erste Aufführung des Paulus von Mendelssohn in Wien. — Sonaten für Klavier. — Die Teufelsromantiker. — Phantasieen für Pianoforte. — Konzertouverturen für Orchester. — Neue Symphonieen für Orchester. — Norbert Burgmüller. — Etuden für das Pianoforte. — Erinnerung an eine Freundin. — Sonaten für Pianoforte.

Zum neuen Jahr 1839.

So lägen denn neun Bände vor uns und in ihnen ein getreues Bild menschlichen Strebens überhaupt. Wie ein junger Staat hat eine junge Zeitschrift ihre Schwankungen, wie jener sich einen Grund aufzubauen, Gegner zu überwinden, Freunde zu gewinnen, sich nach Innen und Außen zu befestigen. Meist jüngere Musiker waren es, die sich im Anfang verbunden hatten, jeder mit Sitz und Stimme, mit gleichem Anteil. Man blättere in dem ersten Bande der Zeitschrift nach; das fröhliche, kräftige Leben darin wird noch jetzt Anteil erwecken; auch Versehen kamen vor, wie sie ja im Gefolge aller jugendlichen Unternehmungen. Jeder steuerte eben bei, was er hatte. Der Stoff schien damals endlos; man war sich eines edlen Strebens bewußt; wer nicht mitwollte, wurde mit fortgerissen; neue Götterbilder sollten aufgestellt, ausländische Götzen niedergerissen werden; man arbeitete Tag und Nacht. Es war das Ideal einer großen Künstlerbrüderschaft zur Verherrlichung deutscher tiefsinniger Kunst, das wohl jedem als das herrlichste Ziel seines Strebens vorleuchten mochte. Und wie denn die Zeitschrift überhaupt zu günstiger Stunde

unter günstigen Umständen unternommen wurde, einmal weil man des Schneckenganges der alten musikalischen Kritik überdrüssig war und weil wirklich neue Erscheinungen am Kunsthimmel aufstiegen, dann weil die Zeitschrift im Schoß von Deutschland, in einer von jeher berühmten Musikstadt entsprang, und der Zufall gerade mehre junge gleichgesinnte Künstler vereinigt hielt, so griff das Blatt auch rasch um sich und verbreitete sich nach allen Gegenden hin. Aber wie so oft, wo die Menschen noch so fest zusammenhalten und unzertrennlich scheinen, trennt sie auf einmal das plötzlich hervortretende Schicksal. Selbst der Tod forderte ein Opfer; in Ludwig Schunke starb uns einer der teuersten und feurigsten Genossen. Andere Umstände machten die ersten Bande noch lockerer. Das schöne Gebäude schwankte. Die Redaktion kam damals in die Hände eines einzigen, er gesteht es, gegen seinen Lebensplan, der zunächst auf Ausbildung eigener Kunstanlage ausging. Aber die Verhältnisse drängten, die Existenz der Zeitschrift stand auf dem Spiele. Acht Bände haben sich seitdem gefolgt; wir hoffen, es ist eine Tendenz in ihnen sichtbar worden. Mögen sich im Vordergrunde verschiedene Ansichten herumtummeln, die Erhebung deutschen Sinnes durch deutsche Kunst, geschah sie nun durch Hinweisung auf ältere große Muster oder durch Bevorzugung jüngerer Talente, — jene Erhebung mag noch jetzt als das Ziel unserer Bestrebungen angesehen werden. Den roten Faden, der diesen Gedanken fortspinnt, könnte man allenfalls in der Geschichte der Davidsbündler verfolgen, eines wenn auch nur phantastisch auftretenden Bundes, dessen Mitglieder weniger durch äußere Abzeichen, als durch eine innere Ähnlichkeit sich erkennen lassen. Einen Damm gegen die Mittelmäßigkeit aufzuwerfen, durch das Wort wie durch die That, werden sie auch künftighin trachten. Geschah dies früher oft auf ungestümere Art, so wolle man dagegen die warme Begeisterung in die Schale legen, mit der das Echt-Talentvolle, Echt-Künstlerische an jeder Stelle ausgezeichnet wurde. Wir schreiben ja nicht die Kauf-

leute reich zu machen, wir schreiben den Künstler zu ehren. Wie dem sei, die in den letzten Jahren noch immer wachsende Verbreitung der Zeitschrift ist nur ein Beweis, daß sie in ihrer Strenge gegen ausländisches Machwerk, in ihrem Wohlwollen gegen die höher strebenden der jüngern Künstler, wie in ihrem Enthusiasmus für alles, was uns die Vorzeit an Meisterlichem überliefert, die Gesinnung vieler ausspricht und daß sie sich ein Publikum gebildet hat. Diesen alten Grundsätzen getreu treten wir am heutigen Festtage, wenn nicht in das zehnte Jahr, so doch in den zehnten Band oder in das sechste Jahr unserer Existenz, für das herkömmlich kurz zugemessene Alter einer Zeitschrift schon immer einer silbernen Jubelfeier vergleichbar, wo man sich des Überstandenen gemütlich erinnert, dem Bevorstehenden mutig entgegensieht. Mit einigem Schmerz füge ich hinzu, daß ich meine Grüße zu diesem Fest zum erstenmal aus weiter Ferne einsenden muß, aus Österreichs prächtiger Hauptstadt, deren freundliche Bewohner wohl auch noch länger zu fesseln vermöchten.[1]) Sorgsamen Freundeshänden anvertraut, geht die Zeitschrift indes ihren ungestörten Gang. Hier aber, unter großen Mahnungen, wo uns die Schatten der größten deutschen Meister umschweben, möchte noch mancher Gedanke nicht unwert einer Aussprache hier vor allem aufkeimen. Eine Zeit herauf zu beschwören, die jener vergangenen an Thatkräftigkeit gleichkäme, vermögen bloße Worte nicht, und die Zeiten sind auch andere geworden und verlangen anderes. Den Künstler aber manchmal bescheiden an jene Meister zu erinnern, mag unverwehrt bleiben, und kommen wir ihnen nicht an Kräften gleich, so wollen wir ihnen wenigstens nicht im Streben nachstehen. Und somit sei allen ein glückliches neues Jahr zugerufen!

---

1) Sch. war im Herbst 1838 nach Wien gegangen, wo er hoffte, sich und der Zeitschrift ein neues Heim gründen zu können, würdig, seine Geliebte darin einzuführen. Er mußte aber im Frühjahr 1839 unverrichteter Sache nach Leipzig zurückkehren.

Konzerte für Pianoforte.

Klavierkonzert von J. Moscheles.

Werk 93.

Klavierkonzert von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Werk 40.

Die Klaviermusik bildet in der neueren Geschichte der Musik einen wichtigen Abschnitt; in ihr zeigte sich am ersten das Aufdämmern eines neuen Musikgenius. Die bedeutendsten Talente der Gegenwart sind Klavierspieler; eine Bemerkung, die man auch an älteren Epochen gemacht. Bach und Händel, Mozart und Beethoven waren am Klavier aufgewachsen, und ähnlich den Bildhauern, die ihre Statuen erst im Kleinen, in weicherer Masse modellieren, mögen sich jene öfters auf dem Klavier skizziert haben, was sie dann im Größeren, mit Orchestermasse ausarbeiteten. Das Instrument selbst hat sich seitdem in hohem Grade vervollkommt. Mit der immer fortschreitenden Mechanik des Klavierspiels, mit dem kühneren Aufschwung, den die Komposition durch Beethoven nahm, wuchs auch das Instrument an Umfang und Bedeutung, und kömmt es noch dahin (wie ich glaube), daß man an ihm, wie bei der Orgel, ein Pedal[1]) in Anwendung bringt, so entstehen dem Komponisten neue Aussichten, und sich immerhin vom unterstützenden Orchester losmachend, wird er sich dann noch reicher, vollstimmiger und selbständiger zu bewegen wissen. Diese Trennung von dem Orchester sehen wir schon seit länger vorbereitet: der Symphonie zum Trotz will das neuere Klavierspiel nur durch seine eigenen Mittel herrschen, und hierin mag der Grund zu suchen sein, warum die letzte Zeit so wenig Klavierkonzerte, überhaupt wenig Originalkompositionen mit Begleitung hervorgebracht. Die Zeitschrift hat seit ihrem Ent-

---

1) Für solche Instrumente mit Fußklaviatur schrieb Sch. 1845 seine Studien (Op. 56) und Skizzen (Op. 58) für den Pedalflügel.

stehen ziemlich von allen Klavierkonzerten berichtet; es mögen auf die vergangenen sechs Jahre kaum 16 bis 17 kommen, eine kleine Zahl im Vergleich zu früher. So sehr verändern sich die Zeiten, und was sonst als eine Bereicherung der Instrumentalformen, als eine wichtige Erfindung angesehen wurde, giebt man neuerdings freiwillig auf. Sicherlich müßte man es einen Verlust heißen, käme das Klavierkonzert mit Orchester ganz außer Brauch; andererseits können wir den Klavierspielern kaum widersprechen, wenn sie sagen: „wir haben anderer Beihilfe nicht nötig; unser Instrument wirkt allein am vollständigsten". Und so müssen wir getrost den Genius abwarten, der uns in neuer glänzender Weise zeigt, wie das Orchester mit dem Klavier zu verbinden sei, daß der am Klavier Herrschende den Reichtum seines Instruments und seiner Kunst entfalten könne, während daß das Orchester dabei mehr als das bloße Zusehen habe und mit seinen mannigfaltigen Charakteren die Scene kunstvoller durchwebe. Eines aber könnten wir billig von den jüngeren Komponisten verlangen: daß sie uns als Ersatz für jene ernste und würdige Konzertform ernste und würdige Solostücke gäben, keine Capricen, keine Variationen, sondern schön abgeschlossene charaktervolle Allegrosätze, die man allenfalls zur Eröffnung eines Konzertes spielen könnte. Bis dahin werden wir aber noch oft nach jenen älteren Kompositionen greifen müssen, die ein Konzert in kunstwürdigster Weise zu eröffnen, des Künstlers Gediegenheit am sichersten zu erproben geeignet sind: nach jenen trefflichen von Mozart und Beethoven, oder, will man einmal im ausgewählteren Kreise eines noch zu wenig gewürdigten großen Mannes Antlitz zeigen, nach einem von Sebastian Bach, oder will man endlich neues zu Gehör bringen, nach jenen, in welchen die alte Spur, namentlich die Beethovensche, mit Glück und Geschick weiter verfolgt ist. Unter die letzteren zählen wir mit der gehörigen Einschränkung zwei unlängst erschienene Konzerte von J. Moscheles und F. Mendelssohn-Bartholdy. Von beiden Künstlern war

in der Zeitschrift bereits so oft die Rede, daß wir uns kurz fassen können.

In Moscheles haben wir das seltnere Beispiel eines Musikers, der, obschon in älteren Jahren und noch jetzt unabläſſig mit dem Studium alter Meister beschäftigt, auch den Gang der neueren Erscheinungen beobachtet und von ihren Fortschritten benutzt hat. Wie er nun jene Einflüsse mit der ihm angebornen Eigentümlichkeit beherrscht, so entsteht aus solcher Mischung von Altem, Neuem und Eigenem ein Werk, eben wie es das neuste Konzert ist,[1]) klar und scharf in den Formen, im Charakter dem Romantischen sich nähernd, und wiederum originell, wie man den Komponisten kennt. Daß wir nicht zu fein spalten, — das Konzert verrät überall seinen Meister; aber alles hat seine Blüte, und der einst das G moll-Konzert schrieb, der ist er nicht mehr, wohl aber immer der fleißige, treffliche Künstler, der keine Mühe scheut, sein Werk den besten gleich zu machen. Auf Popularität verzichtet er diesmal gleich vorn herein; das Konzert heißt pathetisch und ist es; was kümmern sich unter 100 Virtuosen 99 darum! Das Abweichende in der Form mit andern und Moscheles' eigenen früheren Konzerten wird jedem im Augenblick auffallen. Der erste Satz schreitet rasch vorwärts, die Tutti sind kürzer als gewöhnlich, das Orchester greift überall mit ein; der zweite mit seinen langsameren Zwischenspielen scheint mir mühsamer gefunden, er leitet den letzten ein, der den pathetischen Charakter des ersteren in leidenschaftlicherer Bewegung wieder aufnimmt. Mechanisch schwierig möchten wir das Konzert im Vergleich zu andern neuern nicht nennen: das Figurenwerk ist sorgfältig ausgewählt, aber auch von mäßigen Spielern nach einigem Studium zu bewältigen; zusammen mit dem Orchester erfordert es aber von beiden Seiten größte Aufmerksamkeit, genaue Kenntnis der Partitur, und so vorgetragen wird es in seiner kunstvollen Gedankenverwebung in

1) Nr. 7, C moll.

hohem Grade interessieren, wie wir uns mit Freuden daran erinnern, als Moscheles es in Leipzig spielte.

Einen besonderen Dank votieren wir neueren Konzertschreibern, daß sie uns zum Schluß nicht mehr mit Trillern, namentlich mit Octavspringern langweilen. Die alte Cadenz, in die die alten Virtuosen an Bravour einpackten was irgend möglich, beruht auf einem weit tüchtigeren Gedanken und wäre vielleicht noch jetzt mit Glück zu benutzen. Sollte nicht auch das Scherzo, wie es uns von der Symphonie und Sonate her geläufig, mit Wirkung im Konzert anzubringen sein? Es müßte einen artigen Kampf mit den einzelnen Stimmen des Orchesters geben, die Form des ganzen Konzerts aber eine kleine Änderung erleiden. Mendelssohn dürfte es vor allen gelingen.

Wir haben über des letzteren zweites Konzert[1]) zu berichten. Wahrhaftig, noch immer ist er der nämliche, noch immer wandelt er seinen alten fröhlichen Schritt; das Lächeln um die Lippen hat niemand schöner als er. Virtuosen werden beim Konzerte ihre ungeheuren Fertigkeiten nur mit Mühe anbringen können: er giebt ihnen beinahe nichts zu thun, was sie nicht schon hundertmal gemacht und gespielt. Oft haben wir von ihnen diese Klage gehört. Sie haben etwas Recht; Gelegenheit, die Bravour zu zeigen durch Neuheit und Glanz der Passagen, soll vom Konzerte nicht ausgeschlossen bleiben. Musik aber steht über alles, und der uns diese immer und am reichsten giebt, dem gebührt auch immer unser höchstes Lob. Musik aber ist der Ausfluß eines schönen Gemütes; unbekümmert ob es im Angesicht von Hunderten, ob es für sich im Stillen flutet; immer aber sei es das schöne Gemüt, das sich ausspreche. Daher wirken auch Mendelssohns Kompositionen so unwiderstehlich, wenn er sie selbst spielt; die Finger sind nur Träger, die ebenso gut verdeckt sein könnten; das Ohr soll allein aufnehmen und das Herz dann entscheiden.

1) D moll.

Ich denke mir oft, Mozart müßte so gespielt haben. Gebührt Mendelssohn so das Lob, daß er uns immer solche Musik zu hören giebt, so wollen wir deshalb gar nicht leugnen, daß er es oft in einem Werke flüchtiger, in dem andern nachdrücklicher thut. So gehört auch dies Konzert zu seinen flüchtigsten Erzeugnissen. Ich müßte mich sehr irren, wenn er es nicht in wenig Tagen, vielleicht Stunden geschrieben. Es ist, als wenn man an einem Baum schüttelt, die reife, süße Frucht fällt ohne weiteres herab. Man wird fragen, wie es sich zu seinem ersten Konzert verhalte. Es ist dasselbe und nicht dasselbe; dasselbe ist es, weil es von einem ausgelernten Meister, nicht dasselbe, weil es zehn Jahre später geschrieben ist. Sebastian Bach sieht an der Harmonieführung hier und da heraus. Melodie, Form, Instrumentation im übrigen sind Mendelssohns Eigentum. So freue man sich der flüchtigen heiteren Gabe; sie gleicht ganz einem jener Werke, wie wir manche von älteren Meistern kennen, wenn sie von ihren größeren Schöpfungen ausruhten. Unser jüngerer wird sicherlich nicht vergessen, wie jene dann oft plötzlich mit etwas Mächtigem hervortraten, und das D moll-Konzert von Mozart, das in G dur von Beethoven ist uns ein Beweis davon.

Etuden für das Pianoforte.

Ad. Henselt, Etuden (Etudes de Salon). W. 5. — S. Thalberg, 12 Etuden. W. 26. Zweites Heft.

Unsere letzte Etudenschau ging bis Juni vorigen Jahres. Es scheint, die Etude hat einen neuen Kreis durchlaufen, und es wolle nun eine längere Ruhezeit eintreten. Wir begrüßen dies als ein gutes Zeichen. Zwar glaubt jede Zeit von sich, sie stände auf dem Gipfel (wie es umgekehrt zu allen Zeiten Leute gegeben, die über Verfall der Kunst geklagt); von der Klavieretude kann man indes mit einigem Grund mehr als unsere Vorfähren annehmen, sie habe die höchste Höhe erreicht.

Die Tonleitern sind nach allen Richtungen hin zerlegt, zu allen erdenklichen Figuren verknüpft, die Finger und Hände in alle möglichen Lagen gebracht rc.; gehe man nun nicht weiter, wo es nur auf Spitzfindigkeiten hinauslaufen muß, und wende sich wieder zu größeren, weniger zum Mechanischen verleitenden und die Bravour zur Schau tragenden Kunstformen. Vor lauter Studien versäumte man am Ende die Meisterschaft. Wie unendlich groß ist das Reich der Formen; was giebt es noch da auszubeuten und zu thun auf Jahrhunderte lang! Vor allem möchten wir das dem musikreichen Henselt zurufen. Seinen ersten Etuden, die die Welt durchflogen, rasch wie eine Siegesnachricht, hat er zwei neuere Hefte nachgeschickt: Etudes de Salon, zwölf an der Zahl. Man muß Henselt gehört haben, um es nie wieder zu vergessen; wie ein Blumenflor duften mich diese Stücke noch aus der Erinnerung an; ja seine Virtuosennatur umstrickt uns so mit ihren Reizen, daß wir auch was er von andern dazu geliehen, als sein eigen betrachten, und nichts denken und vor Augen haben als ihn. So könnte man, wie schon in den ersten Heften, so in diesen eine Menge Chopinsches nachweisen; Henselt selbst wird es zugeben; aber es verschmelzt sich diese fremde Beimischung so wohl in der ganzen Persönlichkeit, daß es kleinlicher wäre, sie zu tadeln, als sie zu begehen. Auch bezieht sich diese Ähnlichkeit mit Chopins Weise mehr auf Äußerliches, auf Figur; in der Hauptsache, der Melodie, ist er so selbständig als irgend einer, und hätte eher Grund, von seinen Schätzen zu verschenken, als zu entlehnen. Schöne Melodie, in schöne Formen gefaßt, zeichnet denn auch die Stücke dieser zweiten Sammlung aus. Ich wüßte mich darüber noch jetzt nicht anders auszusprechen, als in einem früheren Aufsatz über Henselt, dessen man sich vielleicht auch entsinnen wird; er ist und bleibt Henselt. In etwas nur unterscheiden sich diese zuletzt erschienenen jedem im Augenblick auffällig: in den Überschriften, die auf objektivere musikalische Zustände schließen lassen; wir finden hier einen „Elfenreigen“, ein „Ave Maria“,

einen „Hexentanz“, „Danklied nach Sturm“ ꝛc., während die alten eine Reihe Liebeslieder oder (wie sie Wedel nannte) Sonnette. Henselts lyrische Natur verleugnet sich zwar dabei nirgends; es ist aber doch ein Zeichen, daß er vorwärts will, und wir kommen hier auf den Zuruf zurück, den wir oben an Henselt ergehen ließen: sich von den Etuden überhaupt weg und zu höheren Gattungen zu wenden, zur Sonate, zum Konzerte, oder eigene größere zu schaffen. Wer sich immer in denselben Formen und Verhältnissen bewegt, wird zuletzt Manierist oder Philister; es ist dem Künstler nichts schädlicher, als langes Ausruhen in bequemer Form; in älteren Jahren nimmt die Schaffenskraft ohnehin ab, und dann ist's zu spät, und manches treffliche Talent gewahrt dann erst, daß es seine Aufgabe nur zur Hälfte gelöst. Ein anderer Weg aber vorwärts zu kommen, sich zu neuer Schöpfung zu bereichern, ist der, andere große Individualitäten zu studieren. Man führt wohl z. B. Mozart als einen Gegenbeweis dieses Satzes an und sagt, ein Genie habe das nicht nötig und überhaupt nichts; aber wer sagt uns, was Mozart geliefert, wenn er z. B. Sebastian Bach in seiner ganzen Größe gekannt hätte? Wie ihn schon Haydn anspannte, um wie viel mehr müßte es ein Bach! Man kann nicht alles aus eigener Tiefe herauf beschwören. Wie lange bildete die Zeit an der Fuge herum! Soll der Künstler erst alles an sich selbst durchmachen und versuchen, und kommt er nicht schneller zum Ziel, wenn er das vorhandene Beste studiert, nachbildet, bis er sich Form und Geist unterthan gemacht? Aber auch die Meister der Gegenwart muß er kennen, vom ersten bis zum letzten, also auch z. B. Strauß, als in seiner Weise einen höchsten Ausdruck seiner Zeit. Wer dies versäumt, wird über seine Stellung zur Gegenwart, über den Umfang seines Talents ewig im Unklaren bleiben, bis er zuletzt nicht mehr nachkommen kann, der Welt nur Veraltetes, bereits Abgethanes bietend. Sich also im Schwange mit der Zeit zu erhalten, alles kennen zu lernen, das kennenswert, möcht' ich gerade Henselt zurufen,

seinem ergiebigen Talent neue Ausflüsse zu verschaffen. Es ist wahr, er hat uns so oft mit seinen Liebesgesängen ergötzt, und es scheint undankbar, jemandem, der uns einen Strauß Blumen bringt, damit zu antworten, daß er uns lieber etwa einen gefesselten Löwen hätte bringen sollen. Aber versuche er sich nur auch an dem Löwen; es giebt so wenige Kräftige; die wenigen dürfen nicht rasten, er bringe den Löwen! Immerhin bleiben auch diese Etuden was sie sind und enthalten wiederum so viel Reizendes, Duftiges, daß sie überall gefallen müssen und in jedem Lebensalter, wie ich denn wirklich Kinder nie aufmerksamer zuhören gesehen, als bei seiner Musik. Am liebenswürdigsten zeigt er sich auch diesmal in der Sphäre, wo wir ihn schon längst als Meistersänger kennen, wie „Liebeslied", und in der „Romanze". Auch das „Ave Maria" muß man liebgewinnen; hier ist das Beispiel, wie eine gutgewählte Überschrift die Wirkung der Musik hebt. Ohne jene Überschrift würde es von den Meisten wie eine Etude von Cramer abgespielt worden sein, mit deren einer (irr' ich nicht in Cis moll) sie auch viel Ähnlichkeit hat. Bei einem „Ave Maria" denkt sich aber auch der Prosaische etwas und nimmt sich zusammen. Weniger passend scheint mir die Überschrift „Eroica"; die Musik steht hier hinter dem Versprochenen zurück. „Elfenreigen" und „Hexentanz" gehören wohl einer früheren Zeit an; in ihnen herrscht Chopins Einfluß am auffallendsten vor, auch in den bloß mit „Etude" überschriebenen Stücken; doch macht die in A dur einen sehr lieblich erfrischenden Eindruck. Der „Nächtliche Geisterzug" ist schwerlich vom Blatt zu spielen, doch meisterhaft gespielt von großer Wirkung, auf der zweiten Seite bekömmt er durch neuen Rhythmus einen neuen Schwung; noch erinnere ich mich der tiefen Baßnoten, wie sie Henselt anpackte; es war von behaglich urkräftiger Wirkung. . . . .

Über das zweite Heft der Etuden von Thalberg ist schlimm urteilen, wenn man sie etwa kurz von ihm selbst gehört. Auch bekäme man die sämtliche deutsche und auswärtige Mädchen-

schaft auf den Nacken, wollte man tadeln; man würde nur mit mitleidigem Lächeln angehört werden in seinen Kunstbetrachtungen, man würde als der hämischste und abgefeimteste Recensent ausgeschrieen werden. Verdient er doch auch die Kränze alle, mit denen man ihn aller Orten überschüttet! Wie spielt er, wie lauscht man, wie donnert der Saal, wenn er geendet! Die Etuden sind Kinder seines Glückes, seines Ruhmes, und daß wir es nicht vergessen, seines Fleißes; denn er hat unausgesetzt studiert, kennt wohl alle Komponisten, hat alles mit großer Virtuosität in sich aufgenommen. Man hör' ihn Beethoven spielen, Dussek, Chopin; über alle breitet er den ihm eigentümlichen Glanz seines Spiels; er braucht nur der Anregung durch fremde Musik, um seine musikalische Natur in aller Pracht zu entfalten. Auch besitzt er selbst eine gewisse Art von Melodie, etwa wie die der Italiener, von acht zu acht Takten ausruhend, mit gewissen Ausweichungen 2c., und wie er sie dann verlegt, verdoppelt, sie umspinnt mit neuen Klangfiguren, er macht es in seiner Weise, oft überraschend, blendend und hinreißend. Damit ist aber auch alles gesagt, und gewiß würde er selbst am ersten ablehnen, wenn man seine Kompositionen gar mit demselben Namen belegen wollte, wie die Beethovenschen, also mit dem von Kunstwerken 2c. Dem großen Haufen den Unterschied zwischen Komposition und Konglomerat, zwischen Meisterleben und Scheinleben 2c. beibringen zu können, dieses Gedankens wollen wir uns nur entschlagen. Aber die Künstler müssen es wissen, und mehr noch wäre über diesen Gegenstand zu sagen, sähen wir nicht eben die Mädchenschaft auf die Redaktion eindringen; also nur das noch: er ist ein Gott, wenn er am Klavier sitzt.

Mendelssohns „Paulus" in Wien.

Aus einem Briefe vom 2. März.

Endlich hat man hier „Paulus" gegeben, die größte Musikstadt Deutschlands ihn zuletzt. Daß Mendelssohns Kompositionen bisher hier nur wenig Eingang gefunden, hängt zu tief mit dem hiesigen innern Musikleben zusammen, als daß ich die Thatsache einzeln herausreißen könnte, auf die ich aber wieder zurückzukommen denke. Vor der Hand also nur dieses: Der Wiener ist im allgemeinen äußerst mißtrauisch gegen ausländische musikalische Größen (etwa italienische ausgenommen); hat man ihn aber einmal gepackt, so kann man ihn drehen und wenden, wohin man will, er weiß sich dann kaum vor Lob zu lassen und umarmt unaufhörlich. Sodann giebt es hier eine Clique, die Fortsetzung derselben, die früher den Don Juan und die Ouverture zu Leonore auspfiff, eine Clique, die meint, Mendelssohn komponiere nur, damit sie's nicht verstehen sollen, die meint, seinen Ruhm aufhalten zu können durch Stecken und Heugabeln, eine Clique mit einem Worte so ärmlich, so unwissend, so unfähig in Urteil und Leistung, wie irgend eine in Flachsenfingen. Zwerge aus der Welt zu schaffen, braucht es nun gerade keiner apostolischen Blitze, wie sie Paulus wirft; sie verkriechen sich ohnehin, faßt sie der Rechte irgend ernsthaft ins Auge. Aber der Paulus that größere Wunder. Wie ein Freudenfeuer zündete diese fortlaufende Kette von Schönheiten in der Versammlung. Das hatte man nicht erwartet, diesen Reichtum, diese Meisterkraft, und vor allem nicht diesen melodischen Zauber; ja als ich zum Schluß das Publikum überschätzte, es war so vollzählig da wie im Anfang, und man muß Wien kennen, um zu wissen, was das heißt: Wien und ein dreistündiges Oratorium haben bisher in schlechter Ehe gelebt; aber der Paulus brachte es zustande. Was soll ich weiter sagen? — jede Nummer schlug, drei mußten durchaus wiederholt werden, zum Schluß summarischer Beifall. Der alte Gyrowetz meinte: „das wäre

seines Erachtens das größte Werk der neuen Zeit"; der alte Seyfried: „so etwas hab' er nicht noch in seinen alten Tagen zu erleben gehofft". Kurz, der Sieg war passabel. Bedenkt man nun, daß die Aufführung nach zwei Orchesterproben vor sich ging, so muß man vor der Virtuosität der Wiener allen Respekt haben. Die Darstellung war im Einzelnen noch keine vollendete, und konnte es nicht sein; aber wie man hier einen Chor singt, aus allen Leibeskräften, daß man ihn eher zu besänftigen hätte, als anzufeuern, das findet man in Norddeutschland nur selten, wo man sich hinter die Notenblätter verpallisadiert und nur froh ist, nicht geradezu umzuwerfen. Hierin ist Wien einzig, man gebe ihm nur zu singen und es schmettert lustig wie aus einer Kanarienhecke. Die Solopartieen wurden zwar nicht von den bekannten ersten Notabilitäten der Stadt vertreten, doch hinreichend gut; einzelne, wie der Baß, sogar ausgezeichnet. Wie ich schon geschrieben, geschah die Aufführung auf Veranlassung der Gesellschaft der Musikfreunde, dieses höchst ehrenwerten Vereins, der in neuerer Zeit ein sehr frisches Leben entwickelt. Besondere Erwähnung verdiente wohl auch Hr. Dr. Edler von Sonnleithner, durch dessen rastlose Bemühungen zumal die Aufführung gelang; denn man glaubt kaum, was hier dazu gehört, ein Orchester von 100 Köpfen zusammenzubringen, während übrigens bei mehr Zusammenhaltung und Beherrschung der Kräfte leicht 1000 und mehr ins Feld gestellt werden könnten. Ehre also allen denen, die dies Werk, diesen Juwel der Gegenwart, ihrer und des Werkes würdig, mit so großer Lust und Liebe den hiesigen zahlreichen und echten Kunstmenschen zur Schau gestellt. Die Frucht, auch für die Masse, wird nicht ausbleiben, und das „Wachet auf" in mancher Seele wiederhallen. Schon spricht man auch von einer zweiten und dritten Aufführung. —

Sonaten für das Klavier.

Es ist lange her, daß wir über die Leistungen im Sonatenfach geschwiegen. Von außerordentlichen haben wir auch heute nicht zu berichten. Immerhin erfreut es, im bunten Gewirr der Mode- und Zerrbilder auch einmal einigen jener ehrenfesten Gesichte zu begegnen, wie sie, sonst an der Tagesordnung, jetzt zu den Ausnahmen gehören. Sonderbar, daß es, einmal, meist Unbekanntere sind, die Sonaten schreiben: sodann, daß gerade die älteren, noch unter uns lebenden Komponisten, die in der Sonatenblütezeit aufgewachsen, und von denen als die bedeutendsten freilich nur Cramer und dann Moscheles zu nennen wären, diese Gattung am wenigsten gepflegt.[1]) Was die Ersteren, meist junge Künstler, zum Schreiben anregt, ist leicht zu erraten; es giebt keine würdigere Form, durch die sie sich bei der höheren Kritik einführen und gefällig machen könnten; die meisten Sonaten dieser Art sind daher auch nur als eine Art Specimina, als Formstudien zu betrachten; aus innerem starken Drang werden sie schwerlich geboren. Schreiben aber die älteren Komponisten keine mehr, so müssen sie ebenfalls ihre Gründe dazu haben, die zu erraten wir jedem überlassen.

Auf Mozartschem Wege war es namentlich Hummel, der rüstig fortbaute, und dessen Fis moll-Sonate allein seinen Namen überleben würde; auf Beethovenschem aber vor allen Franz Schubert, der neues Terrain suchte und gewann. Ries arbeitete zu schnell. Berger gab einzelnes Vorzügliche, ohne durchzudringen, ebenso Onslow; am feurigsten und schnellsten wirkte C. M. von Weber, der sich eigenen Stil gegründet; namentlich auf ihm bauen mehre der Jüngeren weiter. So stand es vor zehn Jahren um die Sonate, so steht es noch jetzt. Einzelne schöne Erscheinungen dieser Gattung werden sicherlich hier und da zum Vorschein kommen und sind es schon; im übrigen aber, scheint es, hat die Form ihren Lebenskreis

---

1) Hier geschieht Cramer Unrecht, er schrieb 105 Sonaten.

durchlaufen, und dies ist ja in der Ordnung der Dinge, und wir sollen nicht Jahrhunderte lang dasselbe wiederholen und auch auf neues bedacht sein. Also schreibe man Sonaten, oder Phantasieen (was liegt am Namen!) nur vergesse man dabei die Musik nicht, und das andere erfleht von eurem guten Genius. . . . .

Von Sonaten bekannterer Musiker haben wir eine zu vier Händen von Heinrch Dorn[1]) in Riga und eine von Mendelssohn-Bartholdy[2]) für Pianoforte und Violoncell zu nennen. So ernst, ja fast Spohrisch weich sich die erste ankündigt, so kann sie im weitern Verlauf doch den spöttischen Zug, den wir schon öfters an Dorns Kompositionen bemerkten, auf keine Weise verheimlichen; Damen und Recensenten die feinsten Schmeicheleien zu sagen und inwendig zu blitzen und zu donnern, wer weiß, ob das jemand in der Musik so gut wiederzugeben vermag, als unser verehrter Komponist. Vielleicht ist dem Standpunkte, von dem seine interessanten Werke zu beurteilen, auch noch von tieferer Seite beizukommen. Bereits in reiferen Jahren und sonst vielseitig gebildet, auch übrigens mit den litterarischen und künstlerischen Richtungen des Tages vertraut, widmete er sich der Musik gerade in jener schlaffen Periode 1820—1830, wo die eine Hälfte der musikalischen Welt noch über Beethoven nachsann, während die andere in den Tag hineinlebte, wo nur der einzige Deutsche C. M. von Weber dem eindringenden lockern Italiener Rossini mit Mühe das Gleichgewicht hielt. Am Klavier fing damals Czerny aus Wien seine kleine pfeifende Stimme zu erheben an: in Mitteldeutschland ahmte man Weber'n nach; nur in Berlin war der guten Musik ein eisenfester Lehrstuhl gegründet, durch den alten Zelter, dem zur Seite, obwohl mit andern Tendenzen, auch Bernhard Klein und Ludwig Berger auf die Jugend wirkten. Einen Sprößling jener Zeit sehen wir in

1) Große Sonate. Werk 29. (Sch.)
2) Sonate für Pianoforte und Violoncello. Werk 45. [B dur.] (Sch.)

Dorn, neben dem sich fast gleichzeitig auch Mendelssohn entwickelte, in späterer Zeit alle seine Mitschüler überflügelnd. Die Wege dieser beiden Talentvollsten jener Schule trennten sich aber bald deutlich genug. Mendelssohn, in glücklichen Lebensverhältnissen lebend, konnte sich ruhig ausbrausen und aufklären, während Dorn frühzeitig in die praktische Carriere geworfen, doch auch dem Publikum Proben seiner Kunst vorlegen sollte. So sehen wir bald Opern von ihm aufgeführt, so viel mir erinnerlich, sämtlich von großen Anlagen und Fertigkeiten zeugend. Aber das Publikum vermochte er dennoch nicht zu gewinnen, und je mehr er dies durch starke und rauschende Mittel zu erreichen strebte, je mehr, scheint es, entfernte er sich von sich selbst, und hier mag durch Vergleichung seiner immerhin bedeutenden Leistungen mit der leichten italienischen Ware, über die die Welt Wunderdinge schrie, eine Mißstimmung in seinem Innern eingetreten sein; von hier an zeigt sich auch der satirische Zug in seiner Musik. Was man gelernt, was man weiß, kann uns niemand nehmen; aber daß wir mit Freude, mit Glück arbeiten, dazu müssen die gütigen Götter ihren Beistand verleihen. Wäre Dorn damals der zerstreuenden und gefährlichen Theatercarriere vielleicht entzogen worden (er war Musikdirektor) und hätte sich pflegen und abwarten können, wer weiß, was er der deutschen Oper für ein Helfer geworden. Begnügen wir uns indes mit dem, was er uns gegeben; es bleibt noch viel Denkwürdiges übrig. Namentlich hat er ausgezeichnete Lieder der verschiedensten Art geschrieben, wie sie dem deutschen Namen nur zur Ehre gereichen können; auch von seinen Klaviersachen findet man in der Zeitschrift das Bedeutendste besprochen. Eines seiner umfangreichsten Klavierstücke ist die erwähnte Sonate. Man findet viel in ihr; ja es hätte sich bei Beseitigung einzelner Stellen leicht eine Symphonie aus ihr bilden lassen können. Man findet in ihr Zartes und Kühnes, Einfaches und Kunstreiches, die Kontraste auch mit geübter Hand zu schöner Form verschmolzen, alles aber mit jenem ironischen Lächeln begleitet,

das uns im Augenblick, wo wir uns ihm hingaben, wieder eiskalt überschüttet, und das ist's, was die Wenigsten an der Sonate verstehen werden, am wenigsten die liebenswürdigen Leserinnen, die ruhig fortgeschaukelt sein wollen ohne satirische Störung. Jedenfalls sehe man sich die Sonate aller Orten an: wer ihre geheimere Bedeutung nicht versteht, wird, wenn er sich auch bloß ans rein Musikalische hält, noch genug Ergötzliches in ihr finden, wie namentlich das Scherzo zum Lächeln zwingt, und ebenso das oft widerspenstige Finale, wo ich mir auch das Durchkreuzen der Hände im besten Sinne zu erklären getraue. Schließlich aber die Bitte, der Komponist möchte uns bald eine Symphonie geben; es würden diese Zeilen dann ihren Zweck erreicht haben.

Betrachten wir nun Mendelssohns Werk einen Augenblick! Auch ihm spielt ein Lächeln um den Mund, aber es ist das der Freude an seiner Kunst, des ruhigen Selbstgenügens im engen Kreise; ein wohlthuender Anblick, dieser innere Wohlstand, dieser Frieden, diese Seelengrazie überall! Die Sonate ist eine seiner letzten Arbeiten; vermöcht' ich doch, ohne kleinlich gescholten zu werden, den Unterschied zwischen Jetzt und Früher in seinen Werken mit Worten anzugeben. Es scheint mir alles noch mehr Musik werden zu wollen, alles noch verfeinerter, verklärter, — wenn man es nicht falsch deuten wolle, Mozartischer. Im ersten Aufblühen seiner Jugend arbeitete er teilweise noch unter der Begeisterung Bachs und Beethovens, obwohl bereits Meister der Form und des Kunstsatzes; in den Ouverturen lehnte er sich an fremde Dichtungen an oder schöpfte aus der Natur, und that er es auch immer als Musiker und Dichter, so erhoben sich doch hier und da Stimmen gegen diese Richtung, wenn sie seine ausschließliche geworden. Die Sonate ist aber wiederum reinste, durch sich selbst gültigste Musik, eine Sonate so schön, klar und eigentümlich, wie sie irgend je aus großen Künstlerhänden hervorgegangen, im Besondern wenn man will, eine Sonate für feinste Familienzirkel, am besten etwa nach einigen

Goetheschen oder Lord Byronschen Gedichten zu genießen. Über Form und Stil noch mehr zu sagen, schenke man der Zeitschrift; man findet alles in der Sonate besser und nachdrücklicher.

Noch liegen zwei Sonaten zweier bedeutender verstorbener Künstler vor mir, auch zweier Gegensätze, wie sie kaum schroffer zu einer und derselben Zeit geboren werden konnten, die sich wohl auch weder persönlich, noch als Musiker bei ihren Lebzeiten gekannt haben. Der eine, der Musikmensch der neuesten Zeit vor allen, der andere der geniale Lehrer, dessen Schüler sämtlich mit so großer Bewunderung von ihm zu erzählen wissen; der eine immer mit vollen Händen gebend, der andere jede Note auf die Goldwage legend; jener warm, sinnlich, phantasievoll, dieser trocken, oft streng, Stoiker. Wolle sie aber niemand nach diesen Sonaten beurteilen: sie gehören nicht in die erste Reihe ihrer Leistungen; immerhin gönnen sie uns einen reichen Blick in ihr Inneres; ihre Namen schließlich Franz Schubert[1]) und Bernhard Klein.[2])

Die Teufelsromantiker.

Wo stecken nur die Teufelsromantiker? Der alte gute Musikdirektor M.[3]) in Breslau erklärt sich plötzlich als ihren entschiedensten Gegner; auch die Allg. musik. Zeitung wittert deren immer. Wo stecken sie aber nur? Sind es vielleicht Mendelssohn, Chopin, Bennett, Hiller, Henselt, Taubert? Was haben die alten Herren gegen diese einzuwenden? Gelten ihnen Vanhal, Pleyel, oder Herz und Hünten mehr? Hat man aber jene und andere nicht gemeint, so drücke man sich doch deutlicher aus. Spricht man endlich gar von einer „Qual

---

1) Große Sonate. Werk 143. (Sch.)
2) Sonate zu vier Händen (aus dem Nachlaß). (Sch.)
3) Mosewius.

und Marter dieser musikalischen Übergangsperiode", so giebt es Dankbare und Weitsichtige genug, die anderer Meinung. Man höre doch auf, alles durcheinander zu mengen und wegen dessen, was in den Kompositionen der deutsch-französischen Schule, wie in Berlioz, Liszt ꝛc., tadelnswert erscheinen mag, das Streben der jüngern deutschen Komponisten zu verdächtigen. Behagt euch aber auch dieses nicht, so gebt uns doch selbst Werke, ihr alten Herren, — Werke, Werke! —

. . . .

Phantasieen, Capricen ꝛc. für Pianoforte.

Michael Bergson, vier Mazurken.

Werk 1.

Die vorliegenden Mazurken hat Chopin auf dem Gewissen. Wir wollen sie nicht hart anlassen; sie verraten eine echt nationale Physiognomie, viel Liebe zu Chopin, zur Musik, überhaupt viel Jugend. Dennoch hätten sie nimmermehr gedruckt werden sollen. Der Schüler spukt zu deutlich darin. Gewiß wird den Komponisten der Druck später einmal gereuen, obwohl junge Ruhmdürstige uns im Innern dies niemals zugeben mögen. Von manchen Dingen ist Chopin in neuerer Zeit ja selbst zurückgekommen. Nun aber kommen die Nachahmer, wie immer, erst einige Jahre hinterdrein, und wir müssen nun die uns schon veralteten wunderlichen Chopin-Schnörkeleien, so reizend sie oft am Original, noch einmal anhören, sollen's gar als etwas Neues hinnehmen. Aber wir wissen so gut, wie die Komponisten selbst, was sie übrigens mit bester Absicht gestohlen und was dann noch übrig bleibt.

. . . .

Sigismund Thalberg,

Notturno. Werk 28. — Phantasie über Themas aus Rossinis Moses. Werk 33.

Theodor Döhler, Notturno.

Werk 24.

J. Rosenhain,

Vier Romanzen. Werk 14. — Romanze (Morceau de Salon). Werk 15.

Am schlimmsten aber ist jenen Leuten von Welt beizukommen, die uns durch Höflichkeit gleich vornherein zur Höflichkeit zu zwingen wissen, die uns einen etwaigen Tadel mit einer Verbeugung von den Lippen wegnehmen, ja die uns entschlüpfen, wenn wir es versuchen, ihnen tiefer auf den Grund zu gehen. Wie sie im Leben, an den Höfen, in den Salons gelten und feststehen, so sind sie auch nicht aus der Kunst wegzubannen. Sind sie vollends, wie Thalberg, durch Geburt schon der Aristokratie oder, wie Döhler, der Diplomatie verwandt, so werden sie um so früher durchdringen, sich Namen machen, und des Lobpreisens ist dann überall kein Ende. Freilich in einzelnen Minuten, namentlich späterer Jahre, wo der Weihrauch nicht mehr wirken will, wo auch die Leiber an Geschmeidigkeit verlieren, mag selbst diese vom Geschick Begünstigten manchmal ein Sehnen nach dem Bessern überfallen, oft auch vielleicht Reue über die rasch verflogene Jugend. Ein höheres Streben will dann wieder die Flügel rühren, ein neuer Mut sie heben; sie wollen nachholen, was sie versäumt, und wieder gut machen. Oft gelingt es, oft ist es zu spät. In solcher Sehnsucht nach der echten Heimat der Kunst, die nun einmal in den Salons der Großen und Reichen nicht zu finden ist, mag denn vielleicht auch jenes oben zuerst aufgeführte Notturno entstanden sein; öfter regt sich wohl auch in ihm der Eitelkeitgeist: immerhin zeugt aber das Ganze von einer edleren Regung, als man sonst an den Salonvirtuosen kennt; es ist eines der besten Stücke von Thalberg.

Einer Komposition auf den Grund zu kommen, entkleide

man sie vorher allen Schmuckes. Dann erst zeigt sich, ob sie wirklich schön geformt, dann erst was Natur ist, was die Kunst dazu that. Und bleibt dann noch ein schöner Gesang übrig, trägt ihn auch eine gesunde, edle Harmonie, so hat der Komponist gewonnen und verdient unseren Beifall. Diese Forderung scheint so einfach, und wie selten wird ihr doch Genüge geleistet! Das Notturno nun, seiner äußeren zufälligen Reize entkleidet und auf seine Grundzüge zurückgeführt, wird auch dann noch aufs Gefälligste wirken. Werden auch an einzelnen Stellen die Melodieenfäden lockerer, so zerreißen sie doch nicht geradezu, wie es den Meisten geschieht, wenn Phantasie und Empfindung ausgehen wollen, — und diese natürliche melodische Haltung macht uns das Stück, das auch interessante Zwischenpartieen enthält, vor vielen andern Thalbergschen lieb, und wird es auch andern, namentlich Damen. . . . . . .

Die Phantasie über Themas aus Moses noch zu erwähnen, so ist sie bekanntlich einer der Triumphsätze Thalbergs, mit der er aller Orten geschlagen, namentlich durch die auf- und niederfliegenden Harpeggien am Schluß, wo sich der Spieler zu verdoppeln scheint, das Instrument ein neues gebären möchte. Die Phantasie ist in einer glücklichen Saloninspiration geschrieben und giebt dem Virtuosen alle Mittel und Waffen in die Hand, sich sein Publikum zu erobern, wozu beispielweise gehören: ein fesselnder, zum Aufhorchen spannender Anfang, Virtuosen-Kraftstellen, anmutige italienische Melodieen, reizende Zwischensätze und sanftere Ausruhplätze, — und nun ein Schluß, wie eben in besagter Phantasie. Steht dann der Maestro vom Piano auf, so will sich das Publikum kaum zufrieden geben und ladet ihn schreiend noch einmal zum Niedersetzen ein: — dieselbe stürmische Wirkung. Wer sähe nicht gern ein enthusiasmiertes Publikum, und dann hat die Phantasie auch wirklich wertvollere Stellen, denen wohl auch der Kenner minutenlang mit Vergnügen zulauscht. Schon die Steigerung verrät den Gewandten und Erfahrenen, und das Einzelne, wie gesagt, wäre eines größeren Kunstganzen würdig.

Lasse man also auch solche Stücke gelten als das, was sie sind, und endlich, vergleicht man einen solchen Konzertsatz mit welchen aus frühern Zeiten, die auf gleiche Wirkung berechnet waren, so können wir uns noch immer Glück wünschen, daß auch in der Salonmusik an die Stelle gänzlicher Unfruchtbarkeit und Inhaltlosigkeit, wie sie sich z. B. in Gelinek, später in Czerny zeigt, ein Ideenvolleres, mehr künstlerisch Kombinierendes getreten ist, und in dieser besseren Art der Salonmusik mag denn auch Thalberg als Matador betrachtet werden.

Wir fügten oben noch ein Notturno von Döhler bei, weil dieser Virtuos auf ziemlich gleiche Erfolge hinzielt als Thalberg. Sein Notturno ist keines, wie es wohl ehedem der Troubadour seiner Dame brachte, nachdem er mit Lebensgefahr über Hecken und Mauern gesetzt, sondern eine Salonliebeserklärung, süß und kalt wie das Eis, was dazu verschluckt wird. Daß es aus Des dur geht, war vorauszusehen; es ist mit einem Worte charmant, allerliebst.

Auch Hrn. Rosenhain treffen wir seit kurzem öfter, als uns lieb ist, in den Salons. Vielleicht gefällt er sich selbst nicht darin, und wie fehlt auch seinen galanten Versuchen nötiger feinster Schnitt, und überhaupt das vornehme Nichtssagende, mit dem sich in höheren Zirkeln zu bewegen! Aber trotzdem haben weder die vier Romanzen, noch die einzelne Romanze etwas zu bedeuten und scheinen mir unglückliche Vermehrungen der Salonmusik. Vom guten Musiker, den wir sonst in R. schätzen zu müssen glaubten, spürt man höchstens nur in der letzten Romanze in As, und auch wieder nicht, da sie nicht einmal schön gerundet. Ist das aber die Bildung, die Paris und London geben, so bleibt lieber fein zu Hause, deutsche Musiker, oder haltet euch dort wenigstens von jenen Kompositionssudelküchen entfernt, wo der Lorbeer zu nichts gebraucht wird, als abgestandene Gerichte damit zu würzen. Ein Künstler wie R. sollte sich nicht zu solchen Arbeiten hergeben; es fehlt ihm sogar, wie wir glauben, das

Talent zum offenbar Schlechten, das indes, wie die Beispiele lehren, jene Großstädte in bewundernswürdiger Schnelligkeit auszubilden wissen, hat der Künstler nicht Acht auf sich.

. . . .

Eduard Marxsen,

Drei Impromptus für die linke Hand. Werk 33.

Je mehr die vierhändigen Stücke aus der heutigen Klavierlitteratur schwinden, je mehr einhändige tauchen auf, was charakteristisch genug ist. Der Zeitschrift Ansicht über diese Kompositionsart wird als bekannt vorausgesetzt. Eigene Kompositionen für diesen Zweck drucken zu lassen, sind sie nicht, wie einige von Ludwig Berger, der ausgezeichnetsten Art, verlohnt sich wohl kaum der Mühe. Es hat etwas Tragikomisches, fast Unnatürliches, eine einzige Hand sich abmühen zu sehen, wo ein Niederdruck der andern im Augenblick erleichtern würde; man . . . stelle ein gescheites Kind neben das Klavier, ob es nicht ausrufen wird: „warum nimmst du das nicht mit der andern Hand?“ Wozu sich unnötig zum Invaliden machen? . . . .

Simon Sechter, zwölf kontrapunktische Studien.

Werk 62.

Ein merkwürdiges Heftlein, das man bei verdecktem Titelblatt wohl für eine Reliquie aus einem früheren Jahrhundert halten könnte, wo derlei gelehrte Spielereien an der Tagesordnung waren. Neben einzelnem Barocken enthält es auch manches Sinnige und Gemütliche; zu den Stücken letzterer Art zähl' ich die über einen sich immer wiederholenden Cantus firmus gesetzten; zu denen der ersteren den in allen vier Stimmen sich nach und nach vergrößernden Kanon, der wahrhaft greulich klingt. Beethoven sagt irgendwo, „daß man sich ehedem mit derlei Kalkulationen den Kopf zerbrochen habe, daß

die Welt aber klüger geworden sei", und er hat in der Hauptsache Recht, wie immer. Indes versuche sich der Studierende auch in solchen Aufgaben, wenn sie auch nicht mehr Wert haben, als jene vor Jahrhunderten einmal gebräuchlichen Gedichte, die auf dem Papier irgend eine Figur, ein Kreuz, ein Altar u. dgl. darstellen mußten; man lernt aber dadurch sich in engen Schranken bewegen, mit kargen Mitteln auskommen müssen, und dies kommt uns dann immer auf eine oder die andere Weise wieder zu Gute. Je früher man sich in solchen Künsteleien Fertigkeit zu verschaffen sucht, je besser wird es sein; in älteren Jahren erworben, verleitet sie oft zu einer Überschätzung ihres Wertes, wie man denn auf alles im späteren Alter Gelernte sich das Meiste einzubilden geneigt ist. — Hr. Simon Sechter ist bekanntlich einer der gründlichsten Theoretiker Wiens und ein so gewissenhafter Kontrapunktist, daß man etwa in einem Kanon kaum nachsehen möchte, ob sich die Intervalle streng folgen, da er das Gegenteil für das größeste Vergehen halten würde. Quinten gar würden kaum mit einem Falkenauge zu entdecken sein; doch fiel mir namentlich im dritten Stück eine Art vermiedener Oktaven auf, die, nicht viel anders als wirkliche Oktaven klingend, sich gerade in diesem Stücke so oft wiederholen, daß man sie für absichtlich halten möchte. Man sehe selbst nach; das Heft bleibt in unserer Zeit ein artiges Kuriosum, welches das schon vom Titel erweckte Interesse in jeder Art befriedigt. —

. . . .

* * *

Noch liegt uns eine Menge kürzerer Musikstücke von W. Taubert, A. Henselt,[1] W. Sterndale Bennett und Chopin, vier der bedeutendsten der jüngeren Klavierkomponisten, vor, über deren Talente, Bildung und Richtung bereits schon öfters in diesen Blättern die Rede war, daß wir uns kürzer fassen können im Lobe.

---

1) Hier unterdrückt.

Von W. Taubert zuerst „Erinnerungen an Schottland",[1]) acht Phantasieen oder Phantasiestücke, die uns in ihrer soliden, echt deutschen Präge, wie Früheres desselben Tonsetzers, ganz besonders erlabt. Die Grundzüge seines musikalischen Charakters, Derbheit und Innigkeit, oft zu einem gemütlichen Humor gepaart, finden wir auch in diesen Reisebildern wieder. Reisen sind nun zwar unter allen Künstlern wohl dem Musiker am wenigsten ersprießlich zu seiner Kunst, — dem Dichter schon mehr, dem Maler am meisten; — unsere großen Komponisten haben immer still an ein' und derselben Stelle gehaust, so Bach, Haydn, Beethoven, obwohl ein Blick in die Alpen, oder nach Sicilien hinüber auch diesen nichts geschadet haben möchte. Einer Reise durch die schottischen Hochlande, die W. Taubert vor einigen Jahren gemacht, verdanken wir denn auch obige Schilderungen, und sind sie nicht an Ort und Stelle entstanden, so doch durch lebendiges Anschauen jener romantischen Gegenden treuer und malerischer geworden. Man empfängt in der Sammlung mehr als man erwartet, mehr als bloße An- und Nachklänge, Verwebung schottischer Melodieen oder variationsmäßige Arbeit, sondern eine Reihe dem Komponisten für voll anzurechnender Musikstücke, originelle Scenen und Genrebilder, sämtlich die Phantasie auf das Anmutigste fesselnd und unterhaltend. Flüchtiges Durchspielen reicht auch hier nicht hin zum Verständnis, und ist die Musik nicht schwierig oder tief, so will sie doch in ihrem besonderen Lokalton studiert sein: dann aber wird man mit Ergötzen oft und lange bei den Stücken verweilen. Auch Kurioseres, Abenteuerliches läuft mit unter, nirgends aber auf Kosten der Musik. Mit einem Worte, der Komponist hat in guter Stunde geschrieben und wirkt, was er will. . . . .

Sterndale Bennett hat uns in „three Diversions"[2]) für Pianoforte zu vier Händen auf das Innigste ergötzt. Dies sind auch kleine Formen, aber welche Feinheit im Einzelnen

1) Werk 30. (Sch.) 2) Werk 17. (Sch.)

dennoch, wie künstlerhaft das Ganze, und darin unterscheidet sich der höhere Künstler vom mittleren, daß er auch seine kleinsten Arbeiten mit Liebe und Sorgfalt behandelt, während sie der andere liederlich hinwirft und meint, das Zeug verdiene es nicht besser und er schüttele dergleichen aus den Ärmeln. In der That wüßte ich außer Mendelssohn keinen der lebenden Komponisten, der mit so wenigem Aufwand so viel zu sagen, der ein Stück so anzuordnen und abzurunden, der mit einem Worte solche Diversions zu schreiben wüßte. Keckeres und Geistreicheres giebt es wohl; Zarteres und Netteres kaum. Eine Liebenswürdigkeit ist über die Stücke ausgegossen, die nur die rohesten Hände zu Schanden machen könnten, eine Fülle der köstlichsten Anmut in den einfachsten Bewegungen, überall Poesie und Unschuld. Scheint es doch, als stünde diese ausländische seltene Wunderblume gerade jetzt in ihrer duftigsten Blüte; da eile man, sie zu betrachten. Das Ausland giebt uns ohnehin so wenig: Italien treibt nur Schmetterlingstaub herüber, und am wundersamen Berlioz schrecken die knotigen Auswüchse. Aber jener Engländer ist unter allen Fremden der deutschen Theilnahme am würdigsten, ein geborner Künstler, wie selbst Deutschland wenige aufzuweisen. Auf seine Komposition zurückzukommen, so thut nichts leid daran, als daß es noch zweier Hände bedarf, sie zu genießen. Vielleicht ließen sich die Stücke geschickt auch für nur zwei umsetzen; das erste ist sogar in dieser Gestalt entstanden und nur arrangiert. . . . .

Von neuen Kompositionen Chopins haben wir, außer einem Heft Mazurken und drei Walzern, eine merkwürdige Sammlung von Präludien zu erwähnen. Er gestaltet sich immer lichter und leichter, — oder ist's Gewöhnung an seine Weise? — So werden die Mazurken[1]) im Augenblick anmuten und scheinen uns populärer als die früheren: vor allen müssen die drei Walzer[2]) gefallen, andern Schlages als die

---

1) Werk 33. (Sch.) 2) Werk 34. (Sch.)

gewöhnlichen, und in der Art, wie sie nur einem Chopin beikommen können, wenn er in das Tanzgemenge, das er eben hebt durch sein Vorspielen, großkünstlerisch hineinsieht und andere Dinge denkend, als was da getanzt wird. Ein so flutendes Leben bewegt sich darin, daß sie wirklich im Tanzsalon improvisiert zu sein scheinen. Die Präludien[1]) bezeichnete ich als merkwürdig. Gesteh' ich, daß ich mir sie anders dachte und wie seine Etuden im größten Stil geführt. Beinahe das Gegenteil; es sind Skizzen, Etudenanfänge, oder will man, Ruinen, einzelne Adlerfittige, alles bunt und wild durcheinander. Aber mit feiner Perlenschrift steht in jedem der Stücke: „Friedrich Chopin schrieb's"; man erkennt ihn in den Pausen am heftigen Atmen. Er ist und bleibt der kühnste und stolzeste Dichtergeist der Zeit. Auch Krankes, Fieberhaftes, Abstoßendes enthält das Heft; so suche jeder, was ihm frommt, und bleibe nur der Philister weg. Was ist ein Philister?

Ein hohler Darm
Von Furcht und Hoffnung ausgefüllt,
Daß Gott erbarm!

Schließen wir besänftigender mit dem schön Schillerschen:

Jenes Gesetz, das mit ehernem Stab den Sträubenden lenket,
Dir nicht gilt's. Was du thust, was dir gefällt, ist Gesetz.

Konzertouverturen für Orchester.

J. J. H. Verhulst. — W. Sterndale Bennett. — Berlioz.

Der Zufall hat oben drei Namen aneinander gereiht, deren Träger als Repräsentanten wenigstens der jüngern Künstlergeneration dreier verschiedener Nationen betrachtet werden können; der holländischen, englischen und französischen. Der Name des letztern ist bekannt, der zweite fängt an sich Geltung zu machen, wie auch der erste schon an Fremdartigkeit verloren

1) Werk 28. (Sch.)

durch öftere Erwähnung, namentlich schon in unserer Zeitschrift. Man mag sie sich sämtlich merken; sie werden, wie wir glauben, in der Geschichte der Musik jener Länder mit der Zeit Bedeutung erlangen.

Die Ouverturen, von denen hier berichtet werden soll, habe ich leider nicht vom Orchester gehört. Dafür entschädigt und befähigt mich vielleicht zum Urteil eine ziemliche Vertrautheit mit den meisten der anderen Werke, wie mit den Persönlichkeiten der Komponisten selbst, wenigstens mit den zwei erstgenannten. Berlioz verspricht von Jahr zu Jahr nach Deutschland zu kommen, uns mit seiner Musik bekannter zu machen; einstweilen hat er uns eine neue Ouverture geschickt, die von seiner merkwürdigen Richtung neues Zeugnis giebt.

Holland, bisher nur durch seine Maler berühmt, hat sich in neuerer Zeit auch durch regen Sinn für Musik ausgezeichnet. Großen Einfluß darauf mag die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst gehabt haben, die sich durch das ganze Land in hundert Zweigen verbreitet und neben deutscher Musik auch einheimische zu fördern sich zum Ziel gesetzt. Der Komponist, von dem wir sprechen, ist ein Schützling jener Gesellschaft; irr' ich nicht, so erhielt er bei mehren Wettkämpfen den Preis in der Komposition. Er lebt im Augenblick unter uns, hat sich im letzten Winter durch Leitung der Konzerte der Euterpegesellschaft auch als Dirigent guten Namen erworben. Jenem Niederländischen Vereine verdanken wir auch die Herausgabe einiger von Verhulsts Kompositionen; ein Kirchenstück und eine Ouverture sind bereits in der Zeitschrift angezeigt und hervorgehoben worden als Arbeiten eines entschieden glücklichen Talentes. Eine neue Ouverture liegt uns eben vor; sie ist zur Eröffnung des bekannten holländischen Trauerspiels „Gysbrecht von Amstel“ geschrieben, zu dem Verhulst auch Entreactes gesetzt. Die Ouverture, in Leipzig zum öftern gehört, hat viel gefallen und muß es; sie ist eine Ouverture für alle, für das Publikum, den Musiker, den Kritiker, und hält sich auf jener Stufe allgemein gültiger

Bildung, die sich bei der Masse Achtung, bei dem Künstler Teilnahme zu erwecken versteht. Von den Klippen, wie sie sich oft andern jüngern Künstlern entgegenstellen, von Versuchungen und Verführungen hat ein freundlicher Geist den Komponisten bisher entfernt gehalten; er kennt seinen Weg und wagt nichts, wo ihm der Erfolg nicht gewiß wäre. Kenntnis des Maßes seiner Kraft, diese Kraft schon auf erfreulicher Höhe, dabei Lebhaftigkeit und Heiterkeit, zeichnen diesen ganz ungewöhnlichen Holländer als Menschen aus, wenn man sich ihn nach seinen musikalischen Leistungen konstruieren wollte. . . . . Talente seiner Art rücken zwar nicht schnell vorwärts, aber mit desto sicherern Schritten; Fleiß, Beobachtung, Umgang mit Meistern, öffentliche Aufmunterung förderten ebenfalls, und so ist gar kein Zweifel, daß der junge Stamm von Jahr zu Jahr immer reifere und reichere Frucht absetzt; mit den Wurzeln schon nach deutscher Erde herübertreibend, wird sich nach und nach auch der Blütenüberhang nach dem Lande hinwenden, das so vielen großen Tondichtern Nahrung und Kraft gegeben, und ähnlich, wie wir in der Dichtkunst Ausländer wie Oehlenschäger, Chamisso u. a. wie die Unsrigen betrachten, dürfen wir auch ihn als Ehrenmitglied deutscher Kunstbrüderschaft begrüßen, deren Zahl sich immer mehren möge.

Auch Bennett gehört hierher, nur daß er sich gleich vornherein mehr absondert als Engländer, und, wie wir etwa Händeln von England als einen der Unsrigen reklamieren, die Engländer später Bennett als einen ihnen allein Angehörigen zurückfordern dürften, — womit übrigens keineswegs ein Vergleich zwischen Händel und Bennett ausgesprochen sein soll. Die jüngste Ouverture von Bennett hat den Namen „die Waldnymphe“, das einzige Nicht-glückliche, scheint mir, was sie an sich hat. Ich weiß, man kann den Komponisten durch nichts mehr kränken, als durch Ausstellungen an dem Namen seines Kindes, da er nach seiner Meinung ja am besten wissen muß, was er gewollt, und man könnte sich, daß er gerade auf „Waldnymphe“ fiel, auch durch seine ältere Ouverture

„die Najaden" erklären, der er ein Seitenstück geben wollte; schlagend aber und dem Werke günstig ist die Überschrift keinenfalls. Dichterisch ist es wohl, eine Grundstimmung durch ein dieser verwandtes Einzelnwesen zu bezeichnen, wie uns aus Mendelssohns „Melusine" die Jahrtausend alte Romantik des Lebens unter dem Wasserspiegel auftauchen möchte; im einzelnen Fall aber paßt es nicht, und ich würde die allgemeine Bezeichnung „Ouverture pastorale" oder etwas Ähnliches vorgezogen haben. Diese Nebensache beiseite, die indes, wie gesagt, der Wirkung zu Ungunsten gereicht, hebt sich die Ouverture in ihrem wunderzarten, schlanken Gliederbau hoch genug über andere ihrer Schwestern, atmet reinstes, hellstes Dichterleben. Der Klavierauszug giebt meist nur ein halbes Urteil; indes, hörte ich von Verständigen, bei dieser Ouverture nicht. Bennett ist Klavierspieler vorzugsweise, und, wie geschickt und wählerisch er auch mit den Instrumenten umzugehen versteht, sein Lieblingsinstrument sieht doch aus seinen Orchesterkompositionen heraus, und endlich etwas Schönes wirkt auch in verkleinerter Gestalt, ein schöner Gedanke auch aus Kindesmund.

Die Ouverture ist reizend; in der That wüßt' ich, Spohr und Mendelssohn ausgenommen, keinen noch lebenden Komponisten, der, was Lieblichkeit und Zartheit des Kolorits anlangt, den Pinsel so in der Gewalt hätte, wie Bennett. Auch daß er gerade jenen beiden Künstlern manches abgelauscht, will sich hier über der Meisterlichkeit des Ganzen vergessen, und es scheint mir, er habe vorher noch niemals sich so selbst gegeben, als in diesem Werke. Man prüfe Takt nach Takt, welch' zartes festes Gespinst vom Anfang bis zum Schluß! Anstatt daß aus den Erzeugnissen anderer handbreite Lücken hervorklaffen, wie schließt sich hier alles eng und innig aneinander! Doch hat man der Ouverture einen Vorwurf gemacht, den der großen Breite; er trifft mehr oder weniger alle Bennettschen Kompositionen; es ist seine Art so, er vollendet bis ins kleinste Detail. Auch wiederholt er oft dasselbe, und

zwar Note nach Note nach dem Abschluß des Mittelsatzes. Indes versuche man zu ändern, ohne zu beschädigen: es wird nicht gehen; er ist kein Schüler, dem mit Vorschlägen zu nützen; was er gedacht, steht fest und nicht zu verrücken.

Es liegt außer Bennetts naiv innigem Dichtercharakter und der ihm entsprechenden Richtung, große Hebel und Kräfte in Bewegung zu setzen; Prunk und Pracht sind ihm fremd; wo er mit seiner Phantasie am liebsten weilt, etwa am einsamen Seegestade oder im heimlich grünen Wald, da greift man nicht nach Posaunen und Pauken, sein einsam Glück zu schildern. Nehme man ihn also wie er ist, nicht was er gar nicht sein möchte, als Schöpfer einer neuen Epoche, oder als einen unzubändigenden Helden, sondern als einen innigen, wahrhaften Dichter, der unbekümmert um ein Paar geschwenkte Hüte mehr oder weniger seinen stillen Weg hingeht, an dessen Ausgang ihn wenn auch kein Triumphwagen erwartet, so doch von dankender Hand ein Veilchenkranz, den ihm Eusebius hiermit aufgesetzt haben will.

Andere Kränze sucht Berlioz, dieser wütende Bacchant, der Schrecken der Philister, ihnen ein zottiges Ungeheuer geltend mit gefräßigen Augen. Aber wo erblicken wir ihn heute? Am knisternden Kamin, in einem schottischen Herrenhause, unter Jägern, Hunden und lachenden Landfräuleins. Eine Ouverture zu — „Waverley"[1]) liegt vor mir, zu jenem W. Scottischsten Roman, in seiner reizenden Langweiligkeit, seiner romantischen Frische, seiner echt englischen Präge mir noch immer der liebste aller neueren Romane des Auslandes. Dazu nun schrieb Berlioz eine Musik. Man wird fragen, zu welchem Kapitel, welcher Scene, weshalb, zu welchem Zweck? Denn Kritiker wollen immer gern wissen, was ihnen die Komponisten selbst nicht sagen können, und Kritiker verstehen oft kaum den zehnten Teil von dem, was sie besprechen. Himmel, wann endlich wird die Zeit kommen, wo man uns nicht mehr fragt,

1) Grande Ouverture de Waverley etc. Op. 1. Partition. (Sch.)

was wir gewollt mit unsern göttlichen Kompositionen; sucht die Quinten und laßt uns in Ruhe. Einigen Aufschluß indes giebt diesmal das Motto auf dem Titelblatt der Ouverture:

Dreams of love and Lady's charms
Give place to honour and to arms. [1])

Dies führt schon näher auf die Spur; wünscht' ich doch im Augenblick nichts, als ein Orchester stimmte die Ouverture an und die gesamte Leserschaft säße herum, alles mit eigenen Augen zu prüfen. Ein Leichtes wär' es mir, die Ouverture zu schildern, sei's auf poetische Weise durch Abdruck der Bilder, die sie in mir mannigfaltig angeregt, sei's durch Zergliederung des Mechanismus im Werke. Beide Arten, Musik zu verdeutlichen, haben etwas, die erste wenigstens den Mangel an Trockenheit für sich, in die die zweite wohl oder übel fällt. Mit einem Worte, Berliozsche Musik muß gehört werden; selbst der Anblick der Partitur reicht nicht hin, wie man sich auch vergebens mühen würde, sie sich auf dem Klavier zu versinnlichen. Oft sind es geradezu nur Schall- und Klangwirkungen, eigen hingeworfene Accordklumpen, die den Ausschlag geben, oft sonderbare Umhüllungen, die sich auch das geübte Ohr nach bloßem Anblick der Noten auf dem Papier nicht deutlich vorzustellen vermag. Geht man den einzelnen Gedanken auf den Grund, so scheinen sie, für sich betrachtet, oft gewöhnlich, sogar trivial. Das Ganze aber übt einen unwiderstehlichen Reiz auf mich aus, trotz des vielen Beleidigenden und einem deutschen Ohr Ungewohnten. Berlioz hat sich in jedem seiner Werke anders gezeigt, sich in jedem auf anderes Gebiet gewagt; man weiß nicht, ob man ihn ein Genie oder einen musikalischen Abenteurer nennen soll: wie ein Wetterstrahl leuchtet er, aber auch einen Schwefelgestank hinterläßt er; stellt große Sätze und Wahrheiten hin und fällt bald darauf in schülerhaftes Gelalle. Einem, der noch nicht

---

1) Frauenreiz und Liebestraum
Giebt der Waffenehre Raum.

über die ersten Anfänge musikalischer Bildung und Empfindung hinaus ist (und die Mehrzahl ist nicht darüber hinaus), muß er geradezu als ein Narr erscheinen, so namentlich den Musikern von Profession, die sich neun Zehntel ihres Lebens im Gewöhnlichsten bewegen,[1]) doppelt ihnen, da er Dinge zumutet, wie niemand vor ihm. Darum das Streben gegen seine Kompositionen, darum vergehen Jahre, ehe sich eine bis zur Klarheit einer vollkommenen Aufführung durchschlägt. Die Ouverture zu Waverley wird sich indes leichter Bahn machen. Waverley und die Figur des Helden sind bekannt, das Motto im Besondern spricht von „den Träumen der Liebe, denen der Ruhm[2]) der Waffen Platz gemacht". Was kann deutlicher sein? Es ist zu wünschen, daß die Ouverture in Deutschland gedruckt und zu Gehör gebracht wird; schaden könnte seine Musik nur einem schwachen Talent, das durch bessere auch nicht vorwärts gebracht wird. Noch erwähn' ich, daß, merkwürdig genug, die Ouverture einige entfernte Ähnlichkeit mit der zu Mendelssohns „Meeresstille" hat: wie auch eine Bemerkung von Berlioz auf dem Titelblatt der mit Werk 1 bezeichneten Ouverture nicht zu übersehen ist, daß er nämlich sein früher gedrucktes Werk 1 (acht Scenen aus Faust) vernichtet habe und die Waverley-Ouverture als erstes Werk angesehen wünsche. Wer aber steht uns dafür, daß ihn das zweite Werk 1 später einmal auch nicht mehr anmutet? Also eile man das Werk kennen zu lernen, das trotz aller Jugendschwächen doch an Größe und Eigentümlichkeit der Erfindung das Hervorragendste, was uns das Frankenland an Instrumentalmusik neuerdings gebracht.

---

1) Oft hab' ich es erfahren müssen, daß unter den Musikern vom Handwerk die meiste Borniertheit anzutreffen; andererseits fehlt ihnen eine gewisse Tüchtigkeit nicht leicht. (Sch.)

2) „Die dem Ruhm . . ." soll es heißen.

Neue Symphonieen für Orchester.

G. Preyer. — C. G. Reißiger. — F. Lachner.

Wenn der Deutsche von Symphonieen spricht, so spricht er von Beethoven: die beiden Namen gelten ihm für eines und unzertrennlich, sind seine Freude, sein Stolz. Wie Italien sein Neapel hat, der Franzose seine Revolution, der Engländer seine Schiffahrt rc., so der Deutsche seine Beethovenschen Symphonieen; über Beethoven vergißt er, daß er keine große Malerschule aufzuweisen, mit ihm hat er im Geist die Schlachten wieder gewonnen, die ihm Napoleon abgenommen; ihn wagt er selbst Shakspeare gleichzustellen. Wie nun die Schöpfungen dieses Meisters mit unserm Innersten verwachsen, einige sogar der symphonischen populär geworden sind, so sollte man meinen, sie müßten auch tiefe Spuren hinterlassen haben, die sich doch am ersten in den Werken gleicher Gattung der nächstfolgenden Periode zeigen würden. Dem ist nicht so. Anklänge finden wir wohl, — sonderbar aber meistens nur an die frühern Symphonieen Beethovens, als ob jede einzelne eine gewisse Zeit brauchte, ehe sie verstanden und nachgeahmt würde, — Anklänge nur zu viele und starke; Aufrechthaltung oder Beherrschung aber der großartigen Form, wo Schlag auf Schlag die Ideen wechselnd erscheinen und doch durch ein inneres geistiges Band verkettet, mit einigen Ausnahmen nur selten. Die neueren Symphonieen verflachen sich zum größten Teil in den Ouverturenstil hinein, die ersten Sätze namentlich; die langsamen sind nur da, weil sie nicht fehlen dürfen; die Scherzos haben nur den Namen davon; die letzten Sätze wissen nicht mehr, was die vorigen enthalten. Ein Phänomen ward uns in Berlioz verkündigt. Man weiß in Deutschland im allgemeinen so gut wie nichts von ihm; was über ihn durch Hörensagen bekannt wurde, schien die Deutschen eher abzuschrecken, und so wird wohl noch eine Zeit vergehen, ehe man ihn gründlich kennen lernt. Gewißlich aber wird

er nicht umsonst gearbeitet haben; es kömmt keine Erscheinung allein. Die nächste Zukunft schon wird es lehren. Zu erwähnen wäre auch noch Franz Schubert; aber auch seine Leistungen im Symphonieenfach sind noch nicht öffentlich geworden. Ein bedeutendes Zeichen vom Stand der Talente gab die Wiener Preisaufgabe. Man mag sagen, was man wolle: Preisaufgaben können nur fruchten, schaden nimmer, und man kennt die Zeugekräfte wenig, wenn man meint, sie steigerten sich nicht durch Anregung, sei's auch eine prosaische. Hätte man doch zum Versuch, als Mozart, Haydn und Beethoven lebten, einen Preis auf eine Symphonie ausgeschrieben und etwa einen von jenen schweren seltenen Diamanten, wie sie sich in kaiserlichen und königlichen Schätzen befinden, als Belohnung versprochen, ich wette, die Meister würden sich wacker zusammengenommen haben. Aber freilich, wer hätte da richten sollen? Doch genug! Der Erfolg jener Preisaufgabe ist bekannt, und erzählt man sich auch, der damals Gekrönte habe, schon ehe er seine Symphonie begonnen, den Preis so gut wie in der Tasche gehabt (heimlich glaubt es jeder Konkurrent), so müssen wir doch bekennen, wie jetzt die Sachen stehen, d. h. nachdem wir auch viele der andern eingesandten Werke gehört haben, verdiente Lachner den Preis, und zwei der heute zu besprechenden Symphonieen, die sich ebenfalls schon auf dem Wiener Wahlplatz eingefunden, bestätigen dies von neuem. Einen günstigen Eindruck macht es gleich vornherein, daß eine dieser Symphonieen, von C. G. Preyer, in Partitur erschienen. Der Komponist, in Wien zu Hause, hat sich dort namentlich durch einige beliebt gewordene Lieder bekannt gemacht; Wien gleicht hierin andern großen Städten, daß ein glücklicher Wurf in so kleinem Genre genügt, für einen bedeutenden Komponisten gehalten zu werden; wer am meisten gekauft wird, ist der Erste. So kam es denn wohl, daß sich eine Verlagshandlung zum Druck der Partitur entschloß, jener Gattung kostbarer und gefährlicher Ladenhüter, die die Verleger kaum geschenkt haben

wollen. So liegt denn eine klar und korrekt gestochene Partitur vor uns.

Wenige Seiten genügen, um in ihr einen vorwärts strebenden jungen Komponisten zu erkennen, der sich anfangs in der großen ungewohnten Form etwas ängstlich benimmt, im Verlauf aber Sicherheit und Mut gewinnt. Doppelt muß man sein Streben anerkennen, da er gerade in einer Stadt sich rührt, wo dem Soliden, Ernsten, gar dem Tiefen im Durchschnitt nur wenig Aufmunterung zu Teil wird, wo man im Allgemeinen sehr nach ersten Eindrücken erhebt oder abspricht, und wo das ganze Urteil meist auf die Worte hinausläuft: „es hat angesprochen" oder „es hat nicht angesprochen"; so hieß es z. B. nach der Aufführung des Christus am Ölberge, nach der des Fidelio: „es hat nicht angesprochen", und damit war die Sache abgethan. Die Symphonie nun, öfter in Wien gespielt, hat angesprochen, sogar imponiert durch den Anstrich von gelehrter Durchführung, den sie oft zeigt. Der Komponist wird uns nur verstehen, wenn er diese Zeitschrift aus mehr als aus dieser Nummer kennt, wenn er weiß, von wo sie ausgeht, welche Meister ihr als höchste gelten, welche Ansprüche sie gerade an eine Symphonie macht, und wie sie mit einem Worte etwas karg im Lobe, weil wir Musiker hier untereinander sind. Gerade jenes sogenannte „Arbeiten" verrät den ersten Versuch, und redliche Anfänger thun da meist des Guten zu viel. Als ob dann der ganze Kontrapunkt wieder ausgeschwitzt werden müßte, wird uns dann von weitem mit Fugenanfängen gedroht (meistens in rasselnden Violons), erhalten wir drei, vier und mehr Themas übereinander gestellt, was wir heraushören sollen, und zuletzt merken wir's dem Komponisten doch an, wie er froh ist, nicht allzu ungeschickt wieder in die Haupttonart gekommen zu sein. Schreiber dieses weiß dies aus der besten, aus der eigenen Erfahrung. Ich will dem Komponisten seinen Fleiß nicht vorwerfen; doch wer mir, auch mit einem feinen Meisterohr einer, die Kunst von S. 18—22 heraushört, dem sind Bachsche

Labyrinthe wahre Zwirnknäule, das soll man bleiben lassen. Und endlich was ist die Wirkung davon? Freilich auch Mozart arbeitete, und gar Beethoven, aber aus welchen Stoffen, an welchen Stellen, aus welchen Gründen, und alles wie im Scherz und Spiel. Gewiß mußten auch sie über Versuche hinweg; aber fürs bloße Auge und Papier schrieben sie niemals. Wünschte ich doch, ein junger Komponist gäbe uns einmal eine leichte, lustige Symphonie, eine in Dur, ohne Posaunen und doppelte Hörner; aber freilich dann ist es noch schwerer, und nur wer die Massen zu beherrschen versteht, kann mit ihnen spielen. Halte man uns aber wegen des eben Gesagten in Zukunft nicht etwa vor, wir wünschten keine Arbeit zu sehen; gerade die tiefsinnigste; nur nicht, daß sie um ihrer selbst etwas gelten soll, daß wir sie bei den Fäden herausziehen sollen. Glucks Ausspruch: „nichts zu schreiben, was nicht Effekt mache“, ist, im rechten Sinne genommen, eine der goldensten Regeln, das wahre Geheimnis des Meisters. . . . .

Über die Symphonie von Reißiger,[1]) seine erste, von ihm ebenfalls zur Wiener Preisbewerbung eingeschickt, läßt sich kaum etwas sagen, was sich nicht jeder über diesen Komponisten schon selbst gesagt; sie ist, wie seine andern Werke, durchaus klar und einschmeichelnd, und von so kleiner niedlicher Form, daß man sie eher eine Sonate für Orchester nennen möchte. . . . .

Außer einer kleinen Symphonie von Ed. Raymond, die so anspruchs- aber auch erfindungslos, daß sich weiter kein Aufhebens davon machen läßt, liegt uns noch eine neue von Lachner[2]) vor, seine sechste, ein ausgezeichnetes Werk, das uns seine Preissymphonie doppelt aufwiegt. Auch von diesem Komponisten war in der Zeitschrift schon so oft die Rede, daß wir uns kurz fassen können. Was uns diesmal wahre Achtung

---

1) Erste Symphonie für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet. Werk 120. (Sch.)

2) Sechste Symphonie (in D). Werk 56. (Sch.)

vor Lachner'n einflößt, ist das sichtliche Streben, seine früheren Leistungen zu überbieten, und zwar in der besten Weise, der männliche Ernst, mit dem er der Aufgabe, ein großes symphonisches Bild darzustellen, genügen will, die Lust und Liebe an der Sache. Wenn nun Lachner unter allen süddeutschen Komponisten gewiß der talent- und kenntnisreichste ist, so muß eben jenes unermüdete Vorwärtsstreben umsomehr ausgezeichnet werden, zumal in diesen Blättern, die gerade ihn, als der Begabten einen, mit strengster Strenge immer beurteilt, und zwar aus der besten Absicht, damit ihn das übertriebene Lob süddeutscher Blätter, nach denen die Meister wahrhaft auf den Bäumen zu wachsen scheinen, nicht vorfrüh arbeitsscheu und eitel mache. Was hilft alles Zureden, daß wir große Männer sind; was alles Heben guter Freunde auf Stelzen hinauf, auf denen wir uns ohne jene nicht halten können? Wie viele haben schon büßen müssen, die sich vor der Zeit huldigen ließen! Nur dem nutzt das Lob, der den Tadel zu schätzen versteht, d. h. der trotzdem unbeleidigt nicht nachläßt in seinen Studien, der sich auch nicht egoistisch in sich abschließt, sondern sich auch den Sinn für fremde Meisterschaft lebendig erhält, und solcher bleibt lange jung und bei Kräften, und einen solchen Künstler glauben wir auch in Lachner'n zu erkennen, dem eine Auszeichnung widerfahren, über die er so viel bittere Dinge hören müssen, worauf er sich nun rächt auf die schönste Weise, — durch ein besseres Werk, wie es diese sechste Symphonie im Vergleich zur gekrönten. Es herrscht in dieser Symphonie eine Meisterordnung und Klarheit, eine Leichtigkeit, ein Wohllaut, sie ist mit einem Wort so reif und ausgetragen, daß wir darum dem Komponisten getrost einen Platz in der Nähe seines Lieblingsvorbildes, Franz Schubert, anweisen können, dem er, wenn an Vielseitigkeit der Erfindung nachstehend, an Talent zur Instrumentation zum wenigsten gleichkommt. Durchgeschlagen, als sie in Leipzig aufgeführt wurde, hat zwar auch diese Symphonie nicht, worüber sich indes der Komponist beruhigen kann, da uns Beethoven und

zuletzt Mendelssohn verwöhnt, neben denen sich nur aufrecht zu halten und ehrenvoll erwähnt zu werden allein schon nicht unrühmlich scheint, und dann hat das Publikum, wie der Einzelne, seine verwünschten Tage, Tage der Migräne, wo ihm nichts recht zu machen, wo nicht durchzudringen ist durch das Fell, sind es nicht gerade Beethovensche Blitze, mit denen ihm beizukommen. Dann aber trifft auch diese Symphonie der alte Vorwurf der Breite der Ausführung; L. versteht nicht immer zur guten Zeit abzubrechen, in Weise geistreicher Männer, die uns wohl gar mit einem Witz zu Haus schicken, in der Weise wie oft Beethoven, daß sich das Publikum fragt: „was wollte der Mann eigentlich — aber Recht hat er gewiß"; solche Schlüsse lasse sich Lachner von seinem guten Geist manchmal einflüstern. Dem Publikum muß manchmal imponiert werden, es stellt sich im Augenblick gleich, sobald man es ihm zu bequem macht; wirft ihm aber der Komponist zu Zeiten einen Stein hin, oder gar an den Kopf, dann ducken sie alle gleichzeitig nieder und fürchten sich und loben bedeutend nach dem Schluß. So Beethoven an einzelnen Stellen; jeder darf's freilich nicht. Lese doch Lachner in Swift, in Lord Byron, in Jean Paul, ich glaube, es nützt ihm, er würde Kürze lernen; er muß gewissenloser werden, er darf seine schönen Gedanken nicht zu lang wiederholen, sie nicht bis auf den letzten Tropfen auspressen, sondern andere untermischen, neue, immer schönere. Alles wie bei Beethoven! So kommen wir denn immer auf diesen Göttlichen zurück und wüßten heute nichts weiter zu sagen, als daß Lachner auf dem Pfad fortschreiten möge nach dem Ideal einer modernen Symphonie, die uns nach Beethovens Hinscheiden in neuer Form aufzustellen beschieden ist. Es lebe die deutsche Symphonie und blüh' und gedeihe von neuem.

Norbert Burgmüller.

Nach Franz Schuberts frühzeitigem Tod konnte keiner schmerzlicher treffen, als der Burgmüllers. Anstatt daß das Schicksal einmal in jenen Mittelmäßigkeiten decimieren sollte, wie sie scharenweise herumlagern, nimmt es uns die besten Feldherrentalente selbst weg. Franz Schubert sah sich zwar noch bei seinen Lebzeiten gepriesen; Burgmüller aber genoß kaum der Anfänge einer öffentlichen Anerkennung und war nur einem kleinen Kreise bekannt, und diesem vielleicht noch mehr als ein „kurioser" Mensch wie als Musiker.[1]) So ist es denn Pflicht, wenigstens dem Toten die Ehren zu erzeigen, die wir dem Lebenden, vielleicht nicht ohne sein Verschulden, nicht erzeigen konnten.

Zwar kennen wir nur Weniges von ihm: eine Symphonie, die, nur einmal an uns vorübergegangen, noch in der Erinnerung mit Freude erfüllt, ein Heft Lieder, das die Zeitschrift schon früher besprochen und erhoben, eine Sonate, eine Rhapsodie und wieder ein Heft Lieder, die drei letzten erst vor kurzem erschienen. Dies Wenige aber reicht hin, die Fülle von Kraft, die nun gebrochen, auf das Innigste betrauern zu müssen. Sein Talent hat solche leuchtende Vorzüge, daß über dessen Dasein nur einem Blinden Zweifel aufkommen könnte; selbst die Masse, glaub' ich, würde er später zur Anerkennung gezwungen, der Reichtum seiner Melodieen müßte sie gepackt haben, wenn sie auch die wahrhaft künstlerische Bearbeitung der Teile nicht zu würdigen verstanden.

Wie Beethoven am deutschen Rheine geboren, nahm er vielleicht frühzeitig von seinen reizenden Umgebungen in sich auf; möglich daß auch das rege Kunstleben im nahen Düsseldorf nicht ohne Einfluß auf ihn war. Später sehen wir ihn in Kassel. Der Einfluß Spohrs, bei dem er hier studierte,

1) Vgl. einen Aufsatz von Immermann in Band VIII Nr. 27 der Zeitschrift. (Sch.)

wiewohl er nicht zu verkennen, erscheint indes in dem uns Bekannten nur als ein leiser Nachhall; die Schülerschaft ist bereits der Selbständigkeit gewichen; Spohr selbst hat ihn sicher in diesem Sinne der Lehre entlassen, und, wie man sagt, mit schönen Hoffnungen seiner zukünftigen Bedeutung. Auch Hauptmann, der ebenso gründliche als fein schaffende Tonsetzer, darf nicht unerwähnt bleiben, bei dem Burgmüller gleicherweise gelernt. In solcher Kraft der Selbständigkeit zeigt er sich nun namentlich in der Rhapsodie; sie zählt nur sechs Seiten, aber den Eindruck möcht' ich beinahe der ersten Wirkung des Goetheschen Erlkönigs vergleichen. Welch' meisterliches Gebilde, wie in einem Moment gedacht, entworfen und vollendet, und mit wie wenig Aufwand, wie bescheiden vollendet! Der Phantasie des Musikers auf den Grund sehen zu wollen, ist gefährlich; bei der Rhapsodie scheint es mir aber gewiß, daß noch etwas im Spiele, daß der Musik vielleicht eine besondere Veranlassung zum Grunde liegt, ein Gedicht, ein Bild, ein Lebensereignis. Einem Dichter, der gut Musik verstände, möchte die Deutung am leichtesten gelingen. Wie dem sei, die Rhapsodie wirkt gleich einer Erscheinung aus anderer Welt; den Augen nicht trauend, sehen wir noch lange um uns, wenn sie schon entschwunden.

Die Sonate ist ein nicht minder treffliches Werk. Der einzige Vorwurf, den ihr der anspruchvolle Musiker machen dürfte, wäre die Wiederholung des zweiten Themas im zweiten Teile, wie sie sich in der Sonate, und im ersten und letzten Satze, findet; so ausdrucksvoll der Gesang ist, so müßte doch an dieser Stelle die Phantasie einen andern, kühneren Weg sich brechen. Das Machen ist freilich immer schwerer als das Raten hinterher. Im übrigen weht durch den ganzen Satz eine so schöne, kräftige Leidenschaft, und der Dichter erscheint trotzdem darin seiner Aufregung so sehr Meister, daß er ebenso rührt wie beruhigt; ich weiß nicht, in welchem Alter die Sonate geschrieben, ich möchte sie aber für auf dem Wendepunkt vom Jünglings- zum Mannesalter entstanden halten, wo so

viele Träume Abschied von uns nehmen, um der Wirklichkeit Platz zu machen. Die folgenden Sätze tragen denselben Doppelcharakter von Resignation und Lebemut, obwohl ich nicht leugne, nach solchem ersten Satz im letzten etwas Tieferes an Kombination erwartet zu haben. Doch genügt dem Wohlwollenden auch das Gegebene.

Das jüngst erschienene Liederheft giebt dem früheren an Reichtum und Gehalt nichts nach. Die Texte sind mit feinem Auge herausgefunden, die Zustände der melancholischen, aufgeregten Natur des Tonsetzers verwandt: „wer nie sein Brot mit Thränen aß" (Goethe) — „hell glühen die Sterne im dunklen Blau" (Stieglitz) — „ich schleich' umher, betäubt und stumm" (Platen) — „wundes Herz, hör' auf zu klagen" (J. Schopenhauer) — „ich reit' ins finstre Land hinein" (Uhland). Alles finden wir hier, was wir von einem Lied fordern dürfen: poetische Auffassung, belebtes Detail, glückliches Verhältnis des Gesanges zum Instrument, überall Wahl und Einsicht und warmes Leben. Am wenigsten kann ich mich indes mit dem Goetheschen Gedicht einverstanden erklären; die Figur, wiewohl sie sich durch den Harfenspieler deuten ließe, scheint mir zu äußerlich, zu zufällig, und das zarte Leben des Gedichtes zu übertönen. Bei Franz Schubert erschien dies Festhalten einer Figur das ganze Lied hindurch als etwas Neues; junge Liederkomponisten sind vor der Manier sehr zu warnen. Tieferen Ursprungs sind aber die andern Lieder, und trifft namentlich das letzte unmittelbar, daß es meisterlicher vollführt kaum gedacht werden kann.

Der Verleger, der noch mehre Kompositionen von Burgmüller im Besitz hat, möge rasch an ihrer Veröffentlichung arbeiten lassen; er wird es nicht zu bereuen haben. Verleger scheinen mir auch oft wie Fischer; unwissend, was Glück und Zufall bringen, werfen sie ihre Netze aus, und es fängt sich allerhand großes und kleines Gesindel, bis denn einmal das schwere Gewicht einen seltenen Gast verheißt und der Fischer

hocherfreut einen kostbaren Schatz aus der Tiefe zieht. Ein solcher glücklicher Zug war Burgmüller.

Etuden für das Pianoforte.

Rudolph Willmers, sechs Etuden. W. 1. — F. Kalkbrenner, fünfundzwanzig große Etuden. W. 145. 2 Hefte. — F. Liszt, Etuden. W. 1. — F. Liszt, große Etuden. Lieferung 1 u. 2.

Die Zeitschrift hat seit ihrer Entstehung der Klavieretude immer besondere Aufmerksamkeit geschenkt, weil sich in ihr die Fortschritte der Kunst des Klavierspiels, wenn auch mehr der Mechanik, am schnellsten zeigen; so sind im Verlauf der Jahre gegen 30 Sammlungen besprochen worden. In unserer letzten Etudenschau (im vorigen März) äußerten wir die Hoffnung, es werde nach so vielem Kraftaufwand, wie man an die Etude gesetzt, einmal ein längerer Stillstand eintreten. Wir irrten; „notre malheur, le voici, nous avons trop d'esprit",[1]) sagte neulich ein Mann der französischen Deputiertenkammer, obwohl im politischen Sinne; in unserm heißt es: „unser Unglück ist, wir wissen mit unserer Fertigkeit nicht wohin und können's nicht lassen, das Etudenschreiben".

Eine Menge neuer Hefte legen wir denn dem Leser in kurzen Schattenrissen vor.

Der Komponist der zuerst genannten Sammlung ist dem Berichterstatter wohl bekannt. Von Geburt ein Däne,[2]) frühzeitig zur Musik hingezogen, kam der junge Willmers zu Hummel nach Weimar. Man weiß, wie Hummel seine Schüler unterrichtete; er ließ nur selten von andern Komponisten spielen. Der neuen Weise des Klavierspiels abhold, namentlich dem Gebrauche des Pedals, das gerade in jüngster Zeit zu so großer Bedeutung und mit so großem Rechte

---

1) „Unser Unglück ist, wir haben zu viel Geist."
2) Willmers war Berliner.

gelangt, untersagte es Hummel wohl gar, sich neueres anzusehen. Einstweilen hatte sich aber außerhalb Weimar mancherlei ereignet. Chopin war erstanden und neben ihm eine Menge bedeutender Talente. Der Trieb zum neuen lag in der ganzen Zeit. Chopin aber bemächtigte sich am schnellsten der Gemüter; seine Etuden, fast sämtlich Werke eines außerordentlichen Geistes, klangen bald überall in Deutschland wieder und werden es noch lange, da sie der allgemeinen Bildung weit voraus und, wären sie das nicht, weil sie wahrhaft Geniales enthalten, das aller Zeiten Geltung hat. So kamen auch unserm jungen Künstler die Etuden in die Hände, und wie Verbotenes am süßesten schmeckt, so schwelgte er nach Kräften in den Phantasieen des neuerschienenen Meisters. Bald sehen wir W. indes in Fr. Schneiders Musikschule als einen ihrer fleißigsten Zöglinge namentlich mit Komposition beschäftigt; es hatte keine Gefahr mit ihm: Umwege macht wohl jeder, aber, daß W. lange auf Abwegen hätte verweilen können, hinderte seine von Grund aus tüchtige Natur. Er schrieb viel und mit großer Leichtigkeit, meistens ohne Instrument: das letztere immer ein Zeichen von einem klaren inneren Musikauge. So brachte er binnen kurzer Zeit eine Sammlung von wohl 20 Etuden fertig und frug bei mir an, ob er sie drucken lassen könne. Ich antwortete ihm, er möge sie zwei Jahre hinlegen und dann zusehen, was ihm noch davon gefiele. Die zwei Jahre sind beinahe vergangen und in dem nun gedruckten Hefte finden sich nur vier von jenen früheren Stücken. Rasche Einsicht in das Mangelhafte und Aufgeben des von Haus aus Mißlungenen bleibt stets ein Zeichen gesunden Talentes. Es bedurfte unserm jungen Künstler gegenüber nur eines Winkes, und er legte das Verfehlte beiseite, während er auch wiederum sein Gelungeneres zu verteidigen wußte. Ich führe diese Einzelnheiten an, weil sie unserm Novizen zur Ehre gereichen; möchte er sich immer jene rechte Bescheidenheit bewahren, die ebenso gegen Mutlosigkeit wie gegen Selbstüberschätzung schützt. . . . .

Über die neuen Etuden von Kalkbrenner etwas dem Werke Ersprießliches zu sagen, wird mir schwer. Bin ich gereizt durch die Sagen, die auch bis zu uns gedrungen: daß nämlich Kalkbrenner sich gerade immer seiner neusten Kompositionen am meisten rühme, daß er seine eigenen Etuden ordentlich studiere, wie ein Schüler von sich selbst, machte gerade dies meine Neugier rege, — aber ich gestehe, die Etuden haben mich wahrhaft melancholisch gestimmt. Phantasie, wo bist du, Gedanken, wo seid ihr, mochte ich auf jeder Seite ausrufen. Keine Antwort. Fast nichts als trockene Formeln, Anfänge, Überbleibsel; das Bild einer alt und kokett gewordenen Schönen. Dies aber ist das Los aller Künstler, die ihre Kunst nur an ihr Instrument hängen. Sie ergötzen so lange sie jung sind, so lange sie Neues und immer Glänzenderes an Fertigkeit zu geben vermögen. Einstweilen aber tauchen jüngere Talente auf; was ehemals bewunderte Fertigkeit war, ist nun Kinderspiel für alle geworden. Jene aber, an Beifall gewöhnt, können nicht mehr ohne ihn leben, wollen ihn erzwingen; aber keine Hand rührt sich ob der Bemühungen und die Menge belächelt, was sie sonst anstaunte.

Kalkbrenner hat, wie er selbst erzählt, einen großen Teil seines Lebens der mechanischen Ausbildung seiner Hände gewidmet; einen Beethoven müßte das stören im Komponieren, geschweige denn das schwächere Talent. Und dann kömmt eben im Alter zum Vorschein, was Jugendreiz vormals zu verdecken verstand: der Mangel an tieferer vielseitiger Kenntnis, die Vernachlässigung der Studien großer Vorbilder. Könnte man sich einen Sebastian Bach, einen Beethoven phantasielos denken, sie würden im greiseren Alter noch immer Interessantes genug zu Tage gefördert haben, weil sie eben studiert, etwas gelernt hatten. Die aber nichts gelernt, mögen bis in ein gewisses Alter hin manch' Anmutiges hervorbringen können; dann aber fehlt es ihnen an Kraft, die Ansprüche zu erfüllen, die man an den Mann stellt, und alle unnatürlichen Mittel, dies zu verheimlichen, zeigen die Blöße nur um so beleidigender. Wozu

nun diese Etuden? Doch nicht für den Künstler, den Komponisten, die derlei nur zu durchfliegen brauchen, es auf ewige Zeiten beiseite zu legen! Aber auch nicht für Virtuosen und Studierende: für jene nicht, da ihnen schwerlich in den Etuden etwas Neues geboten wird, für diese nicht, die in früheren Kalkbrennerschen Etuden weit besser und bündiger haben können, was diese neuen in wenig veränderten Redensarten nur kümmerlich wiederholen. Daß unter 25 Stücken sich dennoch manches Artigere befinde, kann man wohl glauben; der Kunst ist aber nur mit dem Meisterhaften gedient; wer dies nicht überall und zu jeder Zeit zu geben vermag, hat auch auf den Namen eines wahren Künstlers keinen Anspruch, und von allen diesen Etuden ist keine einzige meisterhaft, d. h. groß in Erfindung und Ausführung. Da laßt uns lieber unsern alten ehrlichen Cramer hervorholen, unsern feingebildeten Moscheles, unsern phantasiereichen Chopin. Zum Studium mittelmäßiger Kompositionen haben wir keine Zeit. —

Es bleibt uns noch übrig, über die zwei Sammlungen Etuden von Liszt zu berichten, die wir in der Überschrift genauer bezeichnet, und wir können den Leser gleich mit einer Entdeckung bekannt machen, die die Teilnahme für jene Etudenwerke nur steigern wird. Wir führten nämlich eine bei Hofmeister, auf dem Titel mit Werk 1, als eine „travail de la jeunesse“ bezeichnete, und eine bei Haslinger unter der Aufschrift „grandes Etudes“ erschienene Sammlung auf. Bei genauerer Durchsicht ergiebt sich denn, daß die meisten Stücke der letzteren nur Umarbeitungen jenes Jugendwerkes sind, das schon vor vielen, vielleicht 20 Jahren in Lyon erschienen, der unbekannten Verlagsfirma wegen bald verschollen, jetzt vom deutschen Verleger wieder vorgesucht und neu gedruckt worden ist. Kann man mithin die neue, übrigens von Haslinger wahrhaft kostbar ausgestattete Sammlung kein eigentliches Originalwerk nennen, so wird sie sicher und gerade jenes Umstandes halber dem Klavierspieler vom Fach, der sie mit der ersten Ausgabe zu vergleichen Gelegenheit hat, ein

doppeltes Interesse gewähren müssen. Aus der Vergleichung ergiebt sich nämlich fürs erste der Unterschied zwischen sonstiger und jetziger Klavierspielweise, und wie die neuere an Reichtum der Mittel zugenommen, an Glanz und Fülle jene überall zu überbieten sucht, während andererseits freilich die ursprüngliche Naivität, wie sie dem ersten Jugenderguß inne wohnte, in der jetzigen Gestalt des Werkes fast gänzlich unterdrückt erscheint. Sodann giebt auch die neue Bearbeitung einen Maßstab für des Künstlers jetzige ganze gesteigerte Denk- und Gefühlsweise, gestattet uns selbst einen Blick in sein geheimeres Geistesleben, wo wir freilich oft schwanken, ob wir den Knaben nicht mehr beneiden sollen, als den Mann, der zu keinem Frieden gelangen zu können scheint.

Über Liszts Talent zur Komposition weichen die Urteile überhaupt so sehr voneinander ab, daß ein Eingehen in die wichtigsten Momente, wo er jenes verschiedenzeitig zur Erscheinung gebracht, hier nicht am unrechten Orte steht. Schwierig wird dies dadurch gemacht, daß in Hinsicht der Opuszahlen auf Liszts Kompositionen eine wahrhafte Konfusion herrscht, daß auf den meisten gar keine angegeben ist, so daß man über die Zeit, wo sie erschienen, nur vermuten kann. Wie dem sei, daß wir es mit einem ungewöhnlichen, vielfach bewegten und bewegenden Geiste zu thun haben, geht aus allen hervor. Sein eigenes Leben steht in seiner Musik. Früh vom Vaterlande fortgenommen, mitten in die Aufregungen einer großen Stadt geworfen, als Kind und Knabe schon bewundert, zeigt er sich auch in seinen älteren Kompositionen oft sehnsuchtsvoller, wie nach seiner deutschen Heimat verlangend, oder frivoler vom leichten französischen Wesen überschäumt. Zu anhaltenden Studien in der Komposition scheint er keine Ruhe, vielleicht auch keinen ihm gewachsenen Meister gefunden zu haben; desto mehr studierte er als Virtuos, wie denn lebhafte musikalische Naturen den schnellberedten Ton dem trocknen Arbeiten auf dem Papier vorziehen. Brachte er es nun als Spieler auf eine erstaunliche Höhe, so war doch der Komponist

zurückgeblieben, und hier wird immer ein Mißverhältnis entstehen, was sich auffallend auch bis in seine letzten Werke fortgerächt hat. Andere Erscheinungen stachelten den jungen Künstler noch auf andere Weise. Außerdem daß er von den Ideen der Romantik der französischen Litteratur, unter deren Koryphäen er lebte, in die Musik übertragen wollte, ward er durch den plötzlich kommenden Paganini gereizt, auf seinem Instrumente noch weiter zu gehen und das Äußerste zu versuchen. So sehen wir ihn (z. B. in seinen Apparitions) in den trübsten Phantasieen herumgrübeln und bis zur Blasiertheit indifferent, während er sich andererseits wieder in den ausgelassensten Virtuosenkünsten erging, spottend und bis zur halben Tollheit verwegen. Der Anblick Chopins, scheint es, brachte ihn zuerst wieder zur Besinnung. Chopin hat doch Formen; unter den wunderlichen Gebilden seiner Musik zieht sich doch immer der rosige Faden einer Melodie fort. Nun aber war es wohl zu spät für den außerordentlichen Virtuosen, was er als Komponist versäumt nachzuholen. Sich vielleicht selbst nicht mehr als solcher genügend, fing er an, sich zu andern Komponisten zu flüchten, sie mit seiner Kunst zu verschönen, zu Beethoven und Franz Schubert, deren Werke er so feurig für sein Instrument zu übertragen wußte: oder er suchte sich, im Drange Eigenes zu geben, seine älteren Sachen vor, sie sich von neuem auszuschmücken und mit dem Pomp neugewonnener Virtuosität zu umgeben.

Nehme man das Vorstehende als eine Ansicht, als einen Versuch, den undeutlichen, oft unterbrochenen Gang, den Liszt als Komponist genommen, sich durch sein überwiegendes Virtuosengenie zu erklären. Daß Liszt aber bei seiner eminenten musikalischen Natur, wenn er dieselbe Zeit, die er dem Instrument und andern Meistern, so der Komposition und sich selbst gewidmet hätte, auch ein bedeutender Komponist geworden wäre, glaub' ich gewiß. Was wir von ihm noch zu erwarten haben, läßt sich nur mutmaßen. Die Gunst seines Vaterlandes sich zu erwerben, müßte er freilich vor allem zur

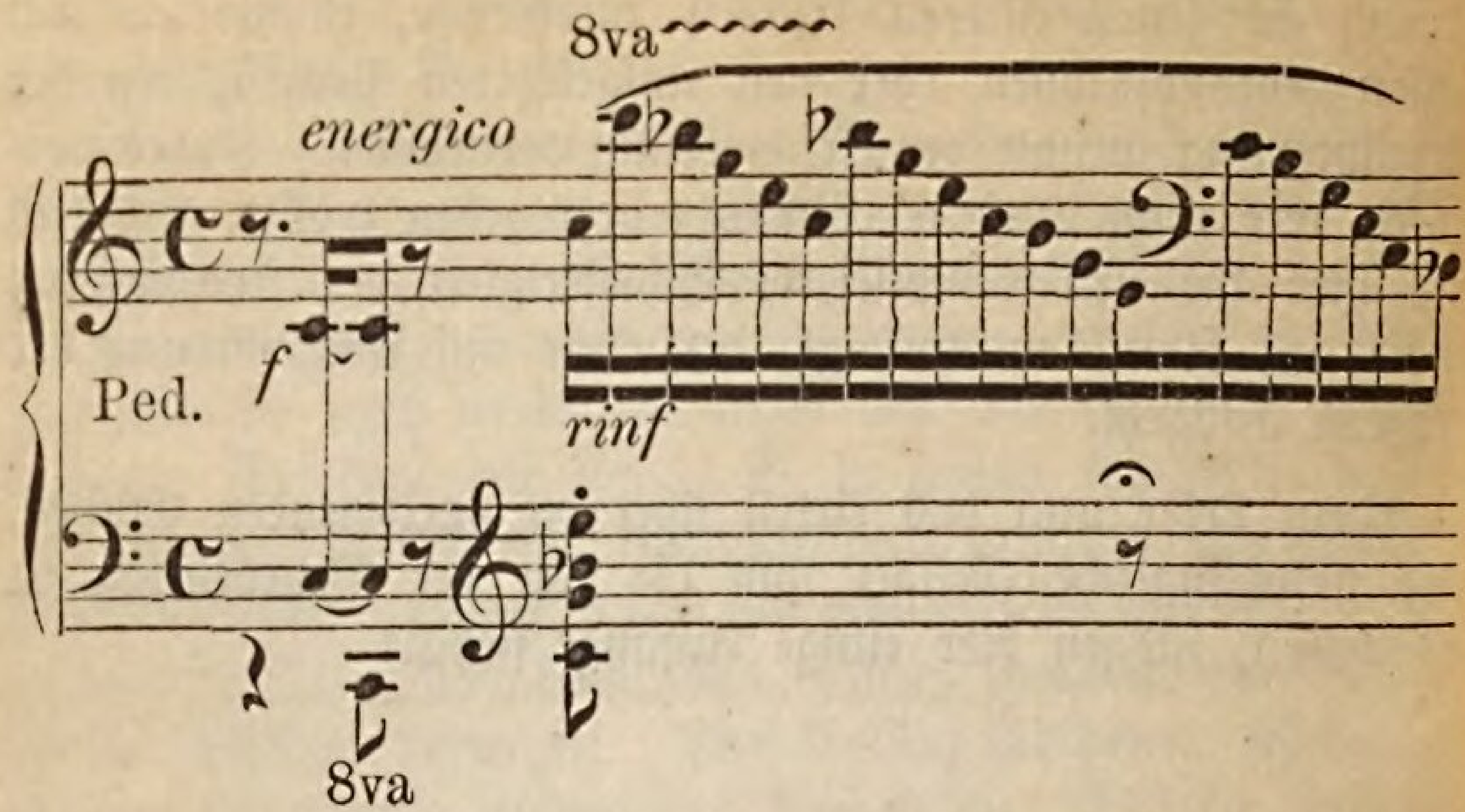
Heiterkeit, zur Einfachheit zurückkehren, wie sie sich so wohlthuend in jenen älteren Etuden ausspricht, müßte er mit seinen Kompositionen eher den umgekehrten Prozeß, den der Erleichterung anstatt der Erschwerung vornehmen. Indes vergessen wir nicht, daß er eben Etuden geben wollte, und daß sich hier die neu komplicierte Schwierigkeit der Komposition durch den Zweck entschuldigt, der eben auf Überwindung der größten ausgeht.

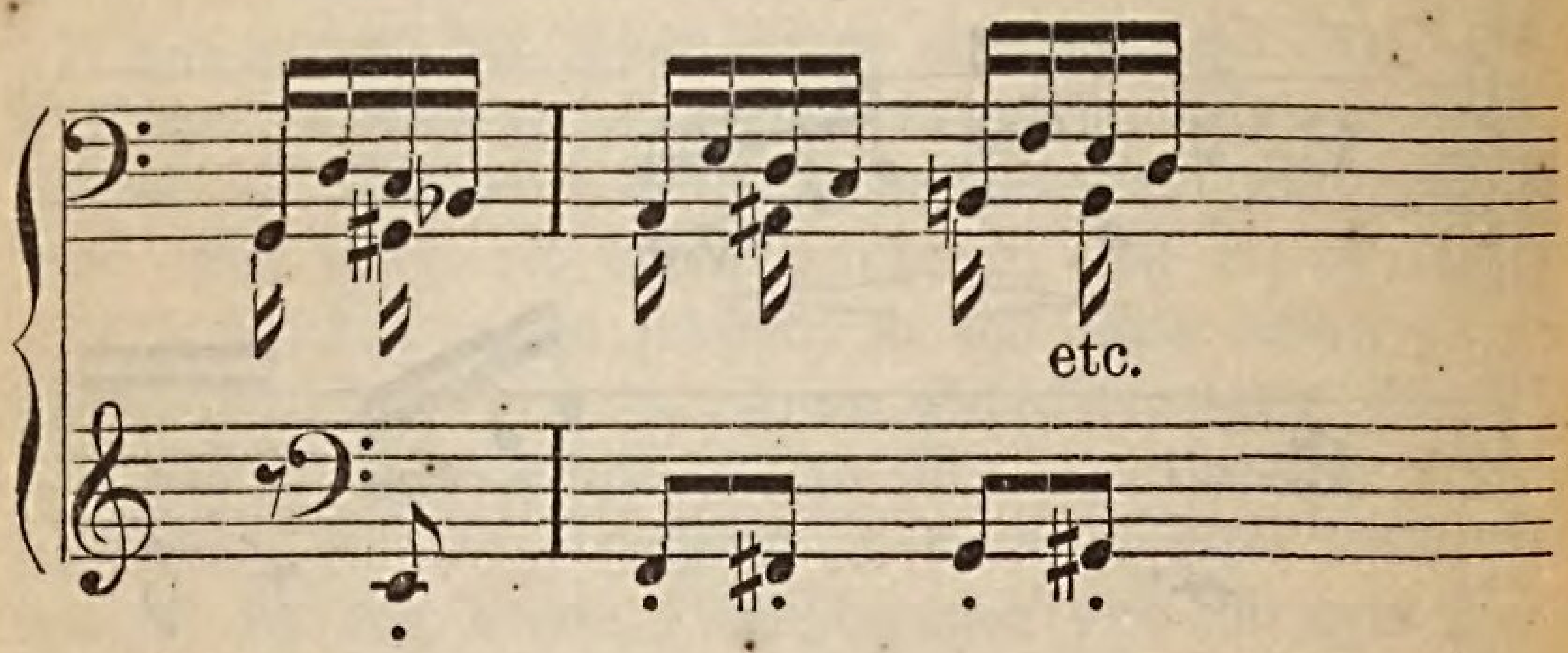
Dem Leser nun das Urteil über die vorliegenden Etuden, ihre ursprüngliche Gestalt und die Art der Bearbeitung zu erleichtern, mögen hier einige Anfänge stehen:

Nr. 1 sonst:

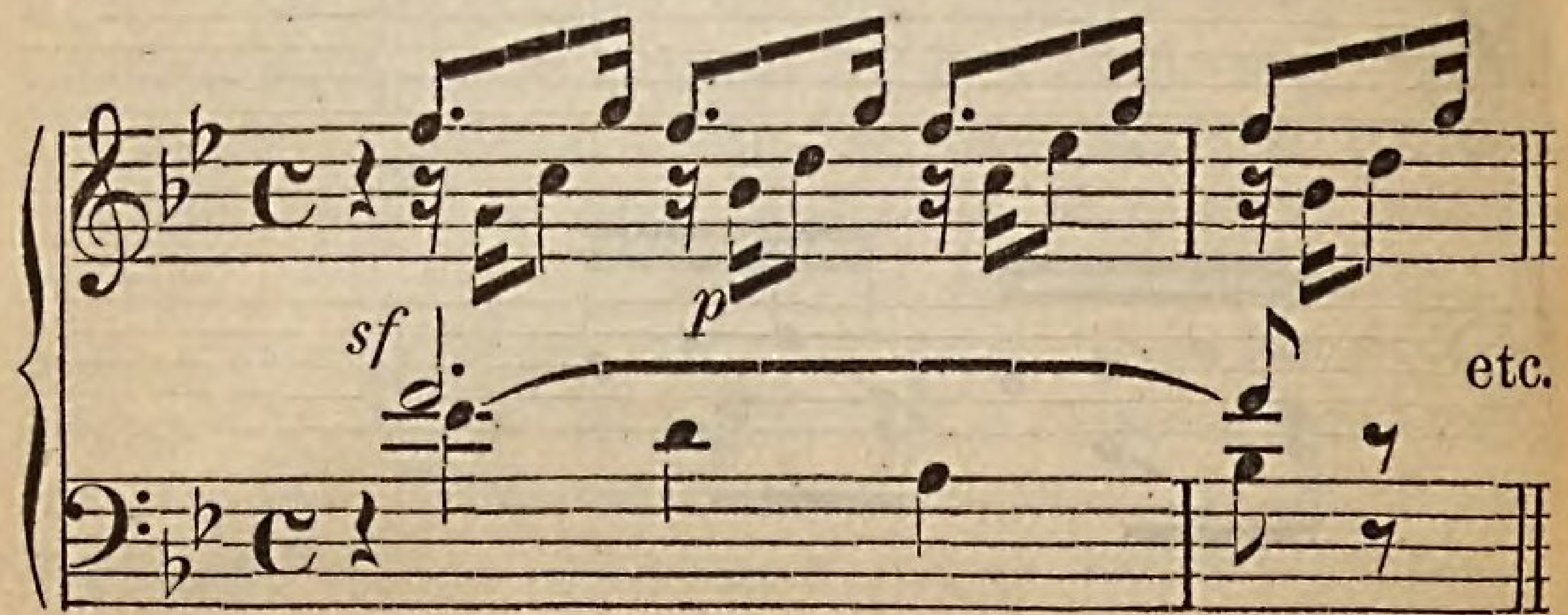


Dieselbe jetzt:





Nr. 5 sonst:



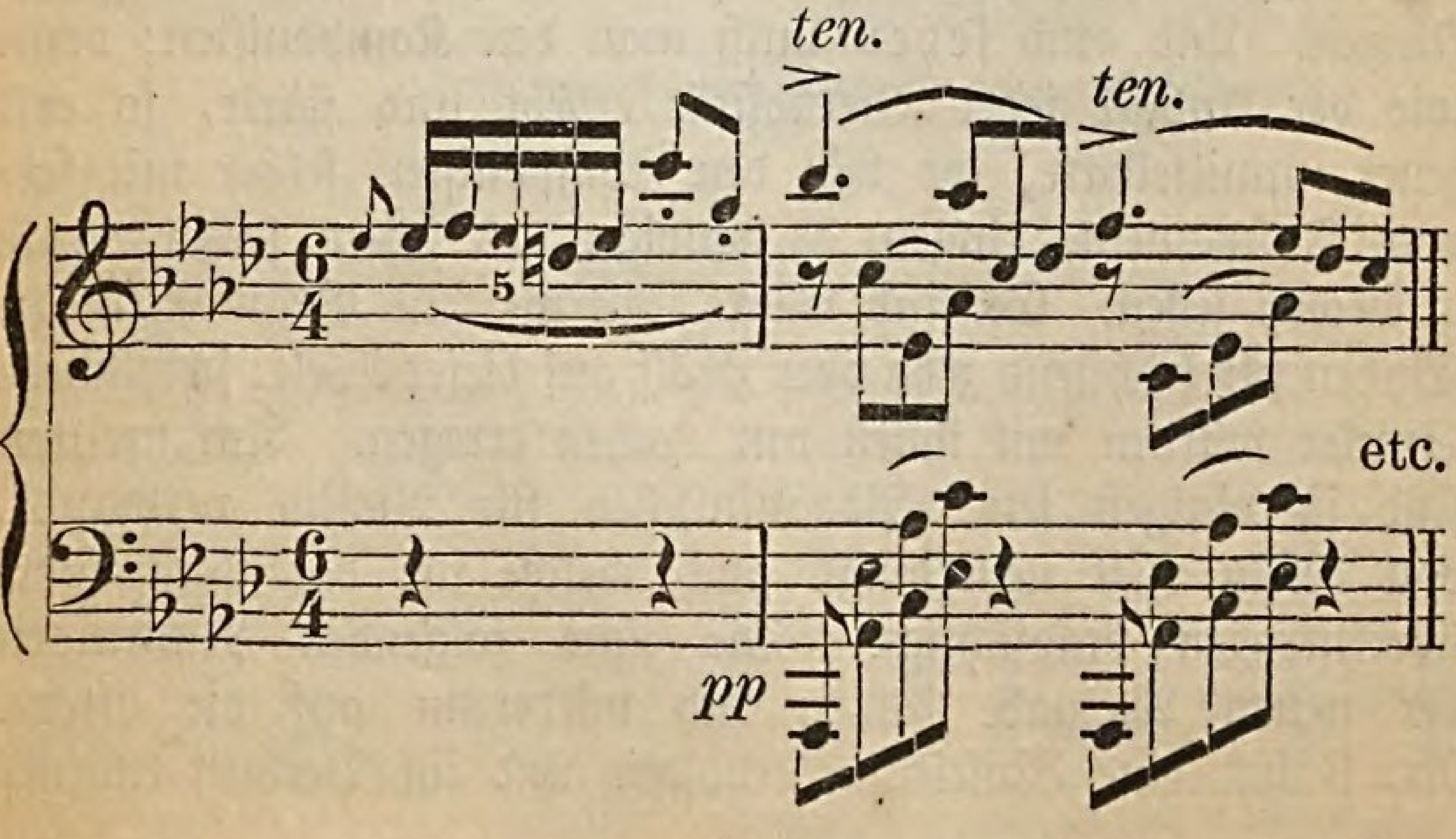
Dieselbe jetzt:



Nr. 9 sonst:



Dieselbe jetzt:

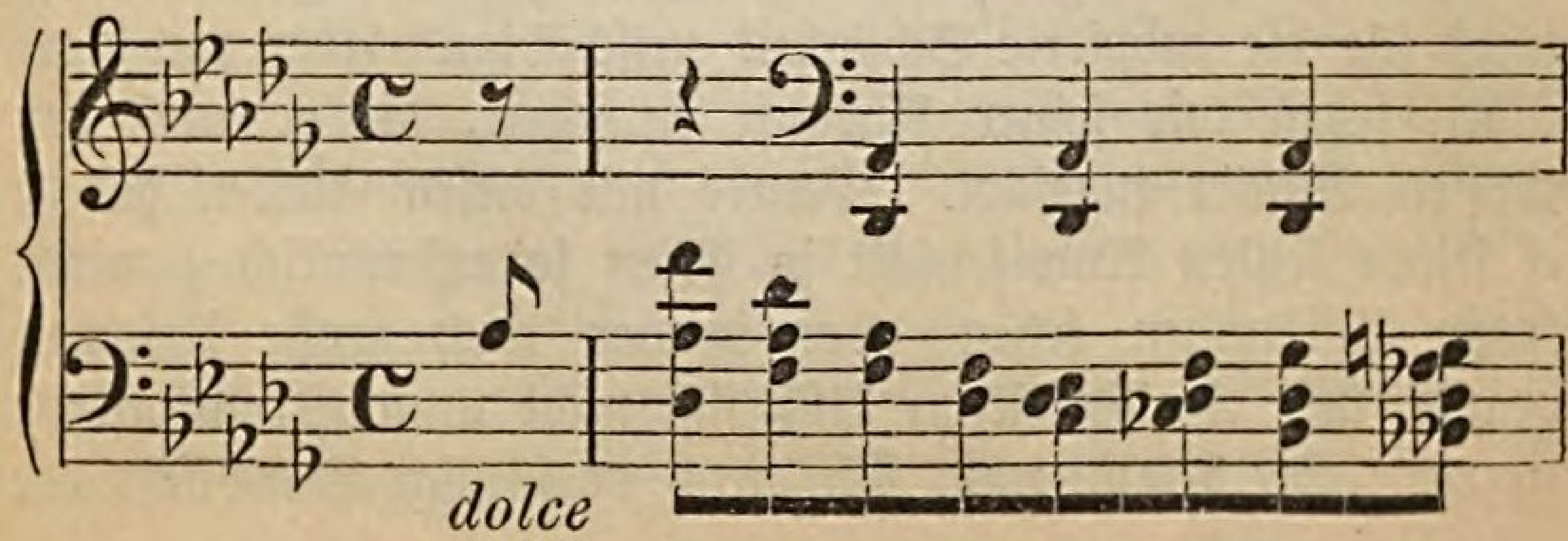


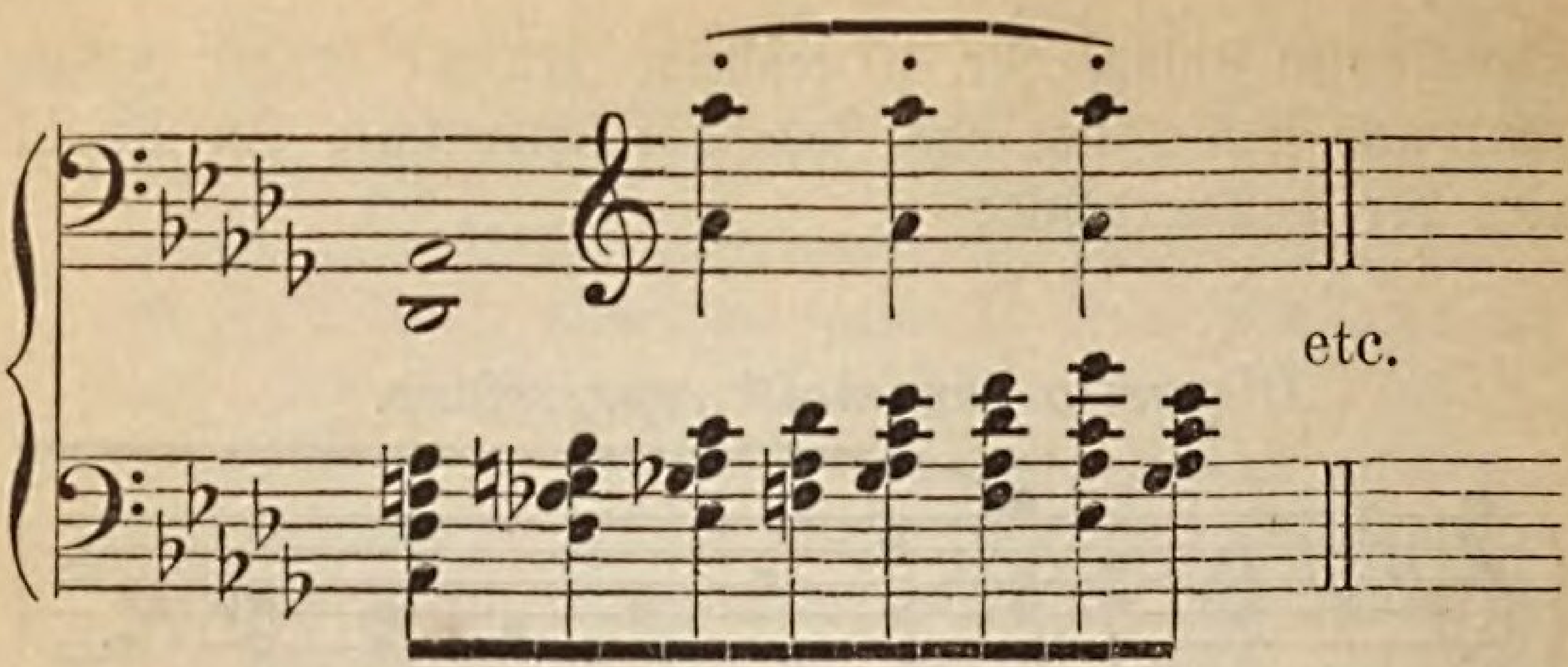
Man sieht die Ähnlichkeit und den Unterschied. Die Grundstimmungen der Anfänge sind meistens dieselben geblieben, nur von reicheren Figuren umhangen, strotzender in der Harmonie, alles stärker aufgetragen; im Verlauf der Stücke finden sich aber in der neuen Ausgabe so viele Abweichungen, daß das Original oft ganz in den Hintergrund tritt. So hat die zweite Etude in A moll eine Menge Zusätze, einen neuen Schluß erhalten. In der dritten (in F dur) ist die ältere Etude noch weniger zu erkennen, die Bewegung eine andere worden, eine Melodie hinzugekommen, wie denn das ganze Stück in der Bearbeitung (bis auf den trivialeren Mittelsatz in A dur) an Interesse zugenommen. In der vierten (D moll) hat er über die Figur des ersten Originals ebenfalls Melodie aufgebaut, einen beruhigenden Mittelsatz eingeschaltet und zum Schluß jener Melodie neue Begleitungen gegeben. Eine totale Umwandlung hat die fünfte erfahren 2c. 2c. Ganz neu sind nun die folgenden drei und der Länge nach wohl die größten Etuden, die es giebt, keine nämlich unter 10 Seiten. Eine Kritik nach gewöhnlicher Weise über sie anstellen zu wollen, Quinten und Querstände etwa herauszusuchen und zu verbessern, wäre ein unnützes Bemühen. Hören muß man solche Kompositionen, sie sind mit den Händen dem Instrument abgerungen, sie müssen uns durch sie auf ihm entgegen klingen. Und auch sehen muß man den Komponisten; denn wie der Anblick jeder Virtuosität erhebt und stärkt, so erst jener unmittelbare, wo wir den Komponisten selber mit seinem Instrumente ringen, es bändigen, es jedem seiner Laute gehorchen sehen. Es sind wahre Sturm- und Graus-Etuden, Etuden für höchstens zehn oder zwölf auf dieser Welt; schwächere Spieler würden mit ihnen nur Lachen erregen. Am meisten sind sie einigen jener Paganinischen für Violine verwandt, von denen Liszt neuerdings auch welche für das Pianoforte überzutragen beabsichtigt. Die nun folgenden Nummern der neuen Ausgabe stützen sich wiederum auf die ältere. Nr. 9 hat eine Einleitung erhalten und im Verlauf manch'

interessanten Zusatz. Nr. 10 erscheint ebenfalls breiter ausgeführt und freilich um das Zehnfache schwieriger. In Nr. 11 wird der Hauptgedanke:



folgendermaßen transponiert:





Im Verfolg der neuen Etude tritt eine neue Figur hinzu über einen etwas platten Gedanken, dagegen der Mittelgesang reizend und an Melodie das Innigste, was die ganze Sammlung enthält, genannt werden muß. Die erwähnte Figur tritt dann noch einmal in größten Klaviermassen auf.

Nr. 12 endlich ist ebenfalls eine Umarbeitung der letzten Etude der älteren Arbeit und die ursprünglich in $^4/_4$tel Takt gesetzte Melodie in $^6/_8$tel umbrochen; sie bietet eine Menge der schwierigsten Begleitungsarten, man weiß oft nicht, wo die Finger hernehmen. Die Nummern 6, 8 und 11 der Hofmeisterschen Ausgabe sind in der neuen übergangen (an deren Stelle jene drei neuen getreten); vielleicht bringt sie Liszt noch in folgenden Heften, da er doch wohl den ganzen Kreis der Tonarten bearbeiten will.

Wie wir sagten, man muß alles dies von einem Meister, wo möglich von Liszt selbst hören. Vieles würde uns freilich auch dann noch beleidigen, vieles, wo er aus allen Randen und Banden herausgeht, wo die erreichte Wirkung doch nicht genug für die geopferte Schönheit entschädigt. Aber mit Verlangen sehen wir seiner Ankunft entgegen, die er uns den nächsten Winter zugesagt. Gerade mit diesen Etuden hat er bei seiner letzten Anwesenheit in Wien so erstaunlich gewirkt. Große Wirkungen setzen aber immer auch große Ursachen voraus, und ein Publikum läßt sich nicht umsonst enthusiasmieren. So bereite man sich durch vorläufige Durchsicht der

beiden Sammlungen auf den Künstler vor; die beste Kritik wird er dann selbst geben am Klavier. —

. . . .

Erinnerung an eine Freundin.

Von Eusebius.

— Im Künstlerkreise, der sich im Anfang des Jahres 1834 in unserer Stadt zu bilden anfing, nahm Henriette Voigt, unsere jüngst entschlafene Freundin, eine besondere Stellung ein; es sei ihrer mit einigen Worten in diesen Blättern gedacht, die jenem Vereine ihre Entstehung verdanken, an denen die Hingeschiedene das lebhafteste Interesse nahm. Dies hauptsächlich durch Ludwig Schunkes, ihres Lehrers und Freundes, Mitwirkung. Bis zur Bekanntschaft mit diesem teuren Künstler war Henriette Voigt vorzugsweise der ältern Schule zugethan. Eine Schülerin von Ludwig Berger in Berlin, spielte sie besonders dessen Kompositionen mit begeisterter Vorliebe, außerdem nur von Beethoven. Wir wußten das, und wie nun Florestan sogenannte „Beethovenerinnen" nur mit Mühe ansprechen kann, so währte es lange, ehe er, zugleich mit Schunke, ein Verhältnis anknüpfte, das später eine Menge so freundlicher Erlebnisse zur Folge hatte. Nur einen Schritt in ihr Haus gethan und der Künstler fühlte sich heimisch darin. Aufgehängt waren über dem Flügel die Bildnisse der besten Meister: eine ausgewählte musikalische Bibliothek stand zur Verfügung; der Musiker, schien es, war Herr im Haus, die Musik die oberste Göttin; mit einem Wort, Wirt und Wirtin sahen an den Augen ab, was Musikers Wünsche sein mochten. In diesem Sinne wird noch mancher fremd und unbekannt Hergekommene des gastfreien Hauses gedenken. Schunke wohnte sich bald ein; durch ihn wurde Henriette auch auf die neueren Richtungen aufmerksam, die nach Beethovens und Webers Tod sich geltend gemacht. So

wurde Franz Schubert vorgenommen, und versteht es jemand musikalische Sympathieen anzufachen, so ist er es durch seine vierhändigen Kompositionen, die schneller als Worte die Gemüter zusammenführen. Daneben waren Mendelssohn und Chopin aufgetaucht; der Meisterzauber des ersteren hatte die Frau bis zur Verehrung eingenommen, während sie die Kompositionen des andern lieber spielen hörte als selbst spielte. Ein anderer hochgeschätzter Gast des Hauses war Hofrat Rochlitz, der sich gern von der Freundin vom Leben und Weben der jüngern Künstler erzählen, von ihren Leistungen sich durch ihr Spiel unterrichten ließ. Dazu stand sie mit vielen namhaften Künstlern in lebhaftem Briefwechsel, daß auch der Auswärtigen mit Teilnahme gedacht wurde. Diesem regen Leben wurde leider und zu früh gerade der entrückt, der es zum größten Teil hervorgerufen. Ludwig Schunkes Krankheit nahm im Verlauf des Jahres 1834 eine immer drohendere Gestalt an. Eine treuere Pflegerin konnte er nicht leicht finden, als unsere Freundin, und könnten Menschenhände den Tod abwenden, so müßten es ihre vermocht haben, aus denen er Trost und Ermutigung bis zum letzten Atemzuge empfing. Er starb, jung, als Künstler vor seinem Ziel, aber unvergessen und geliebt von vielen. Seitdem klopfte wohl noch mancher andere Künstler an das bekannte gastfreundliche Haus an, bildeten sich neue Verhältnisse; zu solch' innigem und bedeutendem Ganzen wollte sich aber keines mehr gestalten; die zerrissene Saite klang noch lange nach. Bald fünf Jahre später starb die Freundin an derselben Krankheit, jener verzehrenden, die die Natur dem Siechenden so gütig zu verbergen weiß, daß er von Tag zu Tag an Kräften zuzunehmen glaubt, und so seltsam täuschte sich die Kranke — die doch eines Tages von den trübsten Ahnungen ergriffen wurde, — daß sie sich eben deshalb und weil Schwindsüchtige nur selten an Tod glauben, gerade mit jenen Ahnungen zu neuen Lebenshoffnungen tröstete. Bis zum letzten Augenblicke behielt sie aber dieselbe Liebe zur Musik, dieselbe aufopfernde Anhänglichkeit an

ihre Meister, und zeigte sie es in so kleinen Zügen, wie daß sie oft selbst Blumen und Früchte einkaufte, es einem verehrten Künstler heimlich oder offen zuzuschicken. So ließ sie noch oft Schunkes Grab bekränzen, auf dem sie schon vorher einen Denkstein hatte setzen lassen. So steuerte sie überall bei, wo es Musik und Musiker galt, wozu ihr äußere günstige Verhältnisse und ein ihren Lieblingsgedanken nirgends verwehrender Gatte freundlich zur Seite standen.

Vorzügliche Sorgfalt verwendete sie auf ihr Album; es war ihr Teuerstes, das sie nicht für Juwelen hingegeben hätte; auch finden sich fast alle ausgezeichneten Musiker der Gegenwart darin.[1]) Mit ungewöhnlicher Leichtigkeit und Anmut schrieb sie auch Briefe; diese und die Antworten darauf geben eine interessante Sammlung, aus der wir indes, da sie meist noch zu nahe Zustände berühren, etwas mitzuteilen verhindert werden. In ihren Tagebüchern wechselt Prosa und gebundene Rede, meistens auf Kunst und Künstler Bezügliches aussprechend; ihr Geist rastete selten; etwas wenigstens mußte jeden Tag fast der geliebten Musik gethan werden. Dabei war sie musterhafte Hausfrau und Mutter.[2])

Ihr Klavierspiel hatte die Vorzüge, die L. Bergers Schule eigen; sie spielte korrekt, zierlich, gern, doch nicht ohne Ängstlichkeit, wenn mehre zuhörten. Den Grundsätzen ihrer Schule hing sie lange und mit Strenge an, so daß sie z. B. nur mit Mühe zum Gebrauche des belebenden Pedals zu bewegen war. Nie aber hörten wir jemals eine schlechte Komposition von ihr spielen; nie auch munterte sie Schlechtes auf; als Wirtin vielleicht genötigt, es hinnehmen zu müssen, zog sie dann lieber vor zu schweigen, trotz aller Aufmerksamkeit für die Person des Künstlers im übrigen.

---

1) Schumann ist durch ein großes Crescendo-Zeichen vertreten, welches er als Symbol ihrer stets anwachsenden Freundschaft deutete. (Jansen, Davidsbündler S. 126.)

2) Ihre Wirtschaftsbücher waren der Ort, wo sich ihre Aufzeichnungen nach ihrem Tode vorfanden.

Noch im Winter 1836 machte ihr L. Berger die Freude, sie zu besuchen und in ihrem Hause zu wohnen. Der Anmeldebrief möge hier als charakteristisch eine Stelle finden.

Dresden, den 24. Okt. 1836.

Mein teures, bestes Jettchen, nach langem Aufschub erscheint endlich der Prüfungstag auch für Sie! Sehen Sie ihm mit ruhiger christlicher Ergebung entgegen; niemand kann seinem Schicksale entgehen. —

Noch in dieser Woche, etwa Donnerstag, Freitag, wird plötzlich jemand bei Ihnen anpochen und um einige Tage und Nächte Herberge und homöopathische Ätzung bitten, der Küchenzettel ist nicht schwierig: „Suppe und Fleisch"! — Sein Treiben oder Vorhaben: Nächst einigen männlichen Bekannten und Freunden, die Frauen Voigt und Lipsia zu sehen. Dann möchte er einige seiner eigenen Kinder — übel- oder wohlgeratene — dort verkaufen. Aus gesetzmäßiger oder wilder Ehe — sie sind ziemlich, ja manche unziemlich herangewachsen und sollen ihren Weg unter den Menschen nun selbst finden lernen. Ein Paar davon führt er mit sich, die übrigen werden im Sacke verkauft, oder mit der bekannten weiland Müncheberger Thorkeule erschlagen! —

Nun, liebes Jettchen, fürchten Sie sich nicht. Besser, Sie, Ihr lieber Herr und Hausvoigt nebst Frl. Tochter freuen sich einigermaßen im voraus auf den Besuch ihres alten Freundes und rufen freundlich und mutig ihm entgegen: Herein! herein! lieber guter Freund! Sei'n Sie uns herzlich willkommen und nehmen Sie mit einfachen, stillen Leuten vorlieb, Sie bester, alter

Freund Berger
aus Berlin.

Er ging seiner Schülerin nur wenige Monate voraus, im Februar dieses Jahres. Es findet sich in Henriettens Tagebüchern ein Gedicht über den Todesfall, und darin folgende Stelle:

Immerdar künd' ich mit Lust, was du uns als Denkmal gelassen,
Was du begeistert schufst, was du, ein Künstler, uns gabst.
Höheren Strebens erfüllt, blieb fremd dir das Niedre, Gemeine,
Was aus der Brust dir quoll, mahnt an die bessere Zeit,
Wo noch die heilige Kunst, veredelnd die Herzen der Menge,
Nicht nur durch äußeren Glanz Sänger und Hörer verband.
Schmerzlich erfüllt uns das Bild, auch du zur Ruhe gegangen,
Einer der Wenigen noch, die da geschützet ihr Recht — —

Am 24. Febr. 1839.

Besser als ich vermag, charakterisiert sie sich selbst in ihren Tagebüchern.

31. August 1836. — Ich kann mir nicht helfen — ich sehe das jetzige Treiben und Schaffen der Musik nur als eine Durchgangsperiode an (Ausnahmen lasse ich gelten), woraus sich noch Besseres und Klareres entwickeln muß — es ist ein Kämpfen und Ringen, aber der Sieg liegt wohl noch weit. —

10. September 1836. — Warum erlernt man heutzutage so viele Sprachen? wahrlich um mit vielen Zungen dieselben Fadaisen zu reden — wenn doch jeder erst seine Muttersprache richtig spräche und schriebe! —

13. Septbr. — Gestern war Chopin hier und spielte eine halbe Stunde auf meinem Flügel — Phantasie und neue Etuden von sich — interessanter Mensch, noch interessanteres Spiel — es griff mich seltsam an. Die Überreizung seiner phantastischen Art und Weise teilt sich dem Scharfhörenden mit: ich hielt ordentlich den Atem an mich. Bewundernswürdig ist die Leichtigkeit, mit der diese samtenen Finger über die Tasten gleiten, fliehen möcht' ich sagen. Er hat mich entzückt, ich kann es nicht leugnen, auf eine Weise, die mir bis jetzt noch fremd war. Was mich freute, war seine kindliche, natürliche Art, die er im Benehmen wie im Spiele zeigte. —

10. Okt. — Sonderbar, wie mancher Hang, der sich schon in der Kindheit offenbart, bis in späte Jahre an uns haften bleibt, so auch das Gegenteil — jegliches Widerstreben. — Von jeher fühlte ich Abneigung gegen alle Seiltänzergeschichten, Bereiterkünste u. dergl. — so hat sich diese Ansicht ganz un-

bewußt in die Kunst hinübergeschlichen, und wenn ich auch für den Augenblick mich zum Staunen hinreißen lasse, so kehrt bald mein angeborner Widerwille zurück. — Nur keine Seiltänzereien in der Musik — wie wird dies Heiligtum dadurch profaniert, — Künstelei ist ja keine Kunst — wie oft wird das heutzutage verwechselt. Alles muß die Natur zur Grundlage haben: wenn auch die jüngere, weiter strebende Schwester, die Kunst, höher hinauf in geistige Sphäre treibt, die Grundlage hat sie doch von der älteren Schwester — denn gäbe es ohne Natur wahre Kunst, ohne Gott eine Welt? und doch wird diese mehr angestaunt und der Gott oft darüber vergessen! —

20. Okt. — Welche reine Freude genoß ich heute durch den Blick in eine ausgezeichnete, hochgebildete Seele: — ich las einen Aufsatz von Moscheles über Schumanns Sonate — er ist ein Meisterstück voller Einsicht, Klarheit — er trifft immer das Wahre und sagt uns durch ein Paar Worte das vollständigste Urteil. — Wie wohl thut es, solche goldene Früchte zu erblicken in einer Zeit, wo das geistige Obst meist unreif abgenommen wird. — Moscheles, hätte er mich gesehen, hätte mich um meine Freude über seine Worte beneiden müssen. —

21. Okt. — Wie paßte heute des Altvaters Haydn kostbare B dur Symphonie zu Moscheles Aufsatz — diese Sonnenklarheit! — Himmlischer Wohllaut liegt in diesen Klängen, die nichts von Lebensüberdruß merken lassen, die nichts erzeugen als Frohsinn, Lust am Dasein, kindliche Freude über alles, und — welch ein Verdienst hat er dadurch noch um die jetzige Zeit, diese krankhafte Epoche in der Musik, wo man so selten innerlich befriedigt wird. —

3. Nov. — Heute spielte Mendelssohn das G dur-Konzert von Beethoven mit einer Meisterschaft und Vollendung, die alle hinriß. — Ich hatte einen Genuß wie selten im Leben und ich saß da, ohne zu atmen, ohne ein Glied zu rühren, aus Furcht vor Störung. — Die Angst nun, nach dem Ende

mit den Leuten sprechen zu müssen, schiefe Urteile und Bemerkungen zu hören! — ich mußte den Saal verlassen und in die frische Luft. —

20. Febr. 1837. — Nie betete ich das Vaterunser frommer, als heute, vor dem Bette meines Kindes knieend, mit einer Inbrunst, als wäre es Gott selbst, vor dem ich in Andacht niedersänke. —

11. Juni. — Ich begreife nicht, wie so viele Mütter (und ich erfahre es täglich im Leben) ihre Kinder fortschicken können, um freier zu atmen — ich atme nur frei, wenn mein Kind bei mir ist, sonst läßt es mir nirgends Ruhe — und wie kann man sich des Genusses berauben, es so lange und so oft als nur möglich zu sehen? —

13. März 1838. — Mendelssohns Paulus ist ein Normalwerk, und wird eine seiner Kompositionen ihn unsterblich machen, so ist es, dünkt mich, dies Oratorium. Ich sagte es bald nach den ersten Proben, die ich mitsang, da mir alles daraus gleich so klar in Ohr und Herz drang, und jetzt bestätigt es die Aufnahme, die diese Schöpfung überall findet. Wie glücklich wir, die wir es unter des Meisters eigener Leitung hören und ausführen dürfen! —

12. April. — Welch eine traurige Empfindung es allemal in mir zurückläßt, eine Virtuosenfamilie zu hören! — Wenn das ganze Leben eines Menschen nur auf Mechanik gerichtet ist, so wird schon das Dasein des Geistes schwer vergeudet! — Nun höre man die Leistungen solcher von früh an zur Musik gepeitschten Kinder, dieses unreife oder überreife Wesen — ach mir ist dabei so bange zu Mute — ich möchte diese armen Geschöpfe auf andere Bahnen bringen, ich kann sie nicht bewundern, nur beklagen. —

25. April. — Nach und nach ist es mir gleichgültig geworden, was die Welt denkt und sagt. — Von mir denken die Leute, ich spiele ungeheuer viel und lebe meinen Lieblingsbeschäftigungen, während in Wirklichkeit Wochen vergehen, ohne den Flügel zu öffnen, daß ich spiele, lese und sonst etwas

treibe, als — dieses schreibe in einer Zeit, wo andere schlafen, ruhen oder die edle Zeit in Gesellschaften zubringen, — das ist aber der Unterschied des emporstrebenden Menschen, daß er denkt und wacht, auch während er niedere Arbeiten verrichtet, daß er fortschreitet unter allen Verhältnissen — aber dieses Fortschreiten können die Leute nicht begreifen und meinen, nur im Studieren liege das Weiterkommen — es liegt ganz wo anders, sonst käme aus so vielen studierenden Köpfen nicht so viel Stroh und Holz heraus. —

15. Septbr. — Heute sangen wir den Paulus in erleuchteter Kirche. — Ich habe nun in diesem wie im vorigen Jahre alle Proben mitgemacht und kenne das Werk ziemlich in- und auswendig, dennoch weiß ich keinen ähnlichen Eindruck — diese Größe und Erhabenheit und dies tiefe innige Gefühl — man wird durch und durch beseligt. — O! die Freude, unter seiner Leitung dieses Werk zu singen, in seine Ansichten einzugehen! —

22. Septbr. — Heute war ich in einem Laden, wo das Neueste der Messe zu sehen war, in ungeheurer Fülle und nur Putzsachen! — Diese Menschen alle die da kauften, diese Menge die da verkauften, ein Drängen und Treiben zum Wahnsinn! Alle liefen durcheinander und viele verloren fast ihren Kopf über das, was sie darauf setzen wollten. — Es drängte sich mir unwillkürlich eine Thräne ins Auge, mir fiel Himmel und Erde so schwer aufs Herz — ich dachte: diese Anstrengungen alle, wozu? warum? — um zu leben doch nicht? nein, um sich das Leben auszuschmücken! — O vor allen künstlichen Blumen werden am Ende die Leute die unseres Schöpfers nicht mehr ansehen — ich mußte fort. —

Das Tagebuch für 1839 enthält nichts als die einzigen ahnungsschweren Worte:

3. Januar 1839. — Mit welch' bangen, bewegten Gefühlen begrüße ich das neue Jahr — was wird es mir bringen, Freude oder Trauer? — Werde ich am Schlusse desselben

noch hier weilen auf der Erde? — Mut und Standhaftigkeit. — Gott hilft mir gewiß, so oder so! —

Sonaten für Pianoforte.

Louis Lacombe, phantastische Sonate. W. 1. — Stephen Heller, Sonate. W. 9. — F. W. Grund, große Sonate. W. 27.

Knabe, Jüngling und Mann können kaum mehr von einander verschieden sein, als obige Sonatenwerke, und wüßt' ich nicht zufällig, daß ihre Verfasser wirklich in solchem Altersverhältnis zu einander stehen, so müßten es ihre Arbeiten verraten. Unter dem Knaben verstehe man aber keinen deutschen, sondern einen französischen, einen von jenen frühmutigen, wie man sie in Pariser Emeuten wohl manchmal Barrikaden errichten sieht, die in einer Anwandlung von Lebensüberdruß die Waffe wohl gegen sich selbst anlegten, — oder musikalisch deutlicher, ein Berlioziauer, der auch das Seinige beitragen will zur französischen Romantik, mit viel Courage und einiger Phantasie begabt, ein lebhafter, interessanter, nie verlegener Bursche. Daß er sich gerade auf die Sonate geworfen, eine Musikart, die in Frankreich nur mitleidig belächelt, in Deutschland selbst kaum mehr als geduldet wird, ist wohl aus seinem längeren Aufenthalt in Deutschland herzuschreiben, wo er sich schon vor Jahren als klavierspielendes Kind Namen machte,[1]) und seitdem ist er als Spieler bedeutend vorgeschritten. Seine Sonate erinnere ich mich von ihm selbst gehört zu haben in einem Konzert in Wien; er spielte sie höchst fertig, mit glänzendem Anschlag und goldrein. Wien hatte außer Thalberg kaum einen, der ihm im Spiel die Spitze bieten können. Die Komposition wurde damals fast einstimmig vom Publikum dahin gestellt, wo sie hingehört, als ein nicht talentloser Versuch, der nur unter den Händen eines guten Spielers, des Komponisten

1) Vergl. I. 26.

selbst, bis zum Schluß zu genießen, während er unter andern mitleidlos zu Grabe getragen worden wäre. So ist's mit Schülerarbeiten und man mache die Probe. Ein schlechter Klavierkomponist gebe seine Mache einem schlechten Klavierspieler, ein Orchesterkomponist sie einer ungeschickten Masse, so treten die Schwächen erst recht schreiend heraus, während andererseits eine Meisterkomposition auch von Stümperhänden nicht ganz tot zu machen. Trotz der Mängel der jungen Sonate dürfen wir aber des Komponisten selteneres Streben, aus dem Ganzen zu formen, willig anerkennen. Was sich Trivialeres in ihr findet, ist zunächst einem Mißverstehen des neuern sogenannten symphonistischen Klavierstils und -spiels zuzuschreiben. Das Klavier soll in seiner Weise mit seinen Mitteln Massen anwenden dürfen, Stimmencharaktere vorführen, und kann es, nur aber nicht daß es wie ein arrangiertes Orchestertutti aussieht, Tremolos in beiden Händen, Hörnergänge u. dgl. Solche Stellen ausgenommen, enthält die Sonate auch manche wertvollere, so gleich der natürliche Hauptgesang im ersten Teil, wie denn überhaupt die ersten Seiten Gang und Bewegung haben, bis auf den Eintritt des Mittelteils und dessen Fortführung, jene Stelle in der Sonate und Symphonie, wo der Schüler meistens verunglückt. Das Andante ist schwach; auch in ihm herrscht jener unrichtig auf das Klavier übertragene Orchestercharakter; nicht minder im Scherzo, doch weniger dürftig. Anklänge an Beethovensche Symphonieen finden sich, wie in der ganzen Sonate, so namentlich im Scherzo. Der letzte Satz ist französisch, Auberisch, Straußisch, oder wie man will, am Schluß mit Thalbergschen Sprüngen, die wenig in eine Sonate passen, bis zuletzt alles in Rauch und Flammen aufgeht und vom Spektakel, wie nach dem Fallen des Vorhanges, kaum mehr übrig bleibt, als der Schwefelgeruch nach einem Theaterwetter. In Summa, der Komponist rette sich vor dem überhandnehmenden Virtuosen durch Fleiß und Studien in der Komposition; ohne Schüler gewesen zu sein ist noch keiner ein Meister geworden, und ist

der Meister ja selbst wieder nur ein höherer Lehrling, und der Beethovenschen Sonate in B dur, der einzig-großen, gingen 31 andere Beethovensche voraus.

Fängt freilich jemand so an, wie Stephen Heller, dessen Sonate wir als die Arbeit eines Jünglings bezeichneten, so erlassen wir ihm einige von den 31; er wird schon mit der zehnten Meisterhaftes zu geben wissen. Ohne viel Worte, in dieser ersten Sonate steckt so viel Mutterwitz, daß wir uns vor künftigen fürchten dürfen, so viel genialisches Blut, daß man eine ziemliche Reihe Pariser Komponisten auf die Dauer damit versehen könnte. So kündigt sich nur ein wirkliches Talent an und fordert den Scharfsinn der Kritik heraus, daß sie ihm nur beikommen möchte, wenn sie Lust hätte. Ich wüßte Achillesfersen; aber der Komponist ist außer ein guter Kämpfer, wie der griechische Held, auch ein guter Läufer; im Augenblicke, wo man ihm beispringen will, ergreift er lachend die Flucht, im nächsten Moment sich wieder kampffertig zu zeigen; er ist ein schlauer Komponist, der jedem Tadel mit einem besseren Gedanken zuvorkommt, als dem erwarteten, mehr von den Grazien geliebt, als ihnen folgend, und seine Sonate ein rechter Vorwurf für ordentliche Recensenten, die es immer erst hinterher sagen, wie etwas nicht sein soll. Also zeigt sich Stephen Heller in seiner Sonate. Man wird fragen, wer, wo ist er? — worauf die kurze Antwort: er ist ein geborner Ungar, reiste schon als halbes Wunderkind, lebte und dichtete dann in Augsburg und verlief sich später leider nach Paris. Die Sonate kenn' ich schon seit einigen Jahren im Manuskript. Der Komponist schickte sie mir in vierteljährlichen Absätzen zu, nicht der Spannung wegen, sondern weil er, wie er sich ausdrückte, langsam brüte, und mit viel Zeitverlust, und „was eine Sonate überhaupt mehr wäre als letzterer?" — So liegt sie nun fertig da, das geflügelte Kind einer seltenen Phantasie mit seinem klassisch-romantischen Doppelgesicht und der vorgehaltenen humoristischen Maske. Wer etwas liebt, glaubt es auch am besten zu verstehen, und in einem

von Beethoven wiederklingenden Konzertsaale stehen oft Dutzende von Jünglingen, selig im Herzen, von denen jeder für sich denkt: „so wie ich versteht ihn doch niemand“. Im besten Sinne getrau' ich mir denn die Sonate zu erklären als ein Stück aus dem Leben des Komponisten selber, das er wissend oder unwissend in seine Kunst übersetzte, ein Stück mit so viel innerem Mondschein und Nachtigallzauber, wie es nur der Jugend zu schaffen möglich, in das wohl auch oft eine Jean Paulsche Satyrhand hineingreift, damit es sich nicht zu weit entferne vom gemeinen Lebensmarkt. Irr' ich nicht, so wollte es der Komponist sogar einer Jean Paulschen Person dedicieren, der Liane von Froulay; ein Gedanke, den ihm mancher andere Dedikator sehr verdenken möchte, da das Mädchen schon längst gestorben, und überdies ja nur in einem Buch. Aber Liane hätte die Sonate verstanden, wenn auch mit Beihilfe Siebenkäses, der ja selbst einen „Schwanzstern“, ein Extrablatt, eingeschaltet im Scherzo. Die Sonate möge denn ihren Lauf antreten durch diese prosaische Welt. Spuren wird sie überall zurücklassen. Die Alten werden die Perücken schütteln, Organisten über Fugenlosigkeit schreien, und Flachsenfingensche Hofräte fragen, ob das auch ad majorem Dei gloriam komponiert wäre, was ja Zweck der Musik, und Verdienst nebenbei? — Einstweilen halte sich der jugendliche Dichter brav bei einander, lasse die Weltstadt vergebens um sich tosen und toben, und kehre bald mit doppeltem Reichtume heim. Und bringt er uns dann seine zehnte Sonate mit, wollen wir ihm freudig diese Zeilen vorhalten, wo wir auf ihn als auf einen der witzigsten und talentvollsten mit schönen Hoffnungen hingewiesen.

Es bleibt uns noch die dritte Sonate übrig, von F. W. Grund nämlich; Grund genug, wie Florestan wortspielt, etwas Wertes und Tüchtiges zu erwarten. Hut ab vor dem ersten Satz! Er gilt mir die ganze Sonate; in ihm ist Weihe, Schwung und Phantasie; die andern stehen zurück. Es giebt eine ähnlich geformte Sonate von

Beethoven,[1]) eine der wundervollsten, wo dem kühn leidenschaftlichen ersten Satz (in E moll) ein einfacher arioser (in E dur) nachfolgt und damit schließt. Die von Grund ist ähnlich angelegt; aber zur Erfindung des ersten Satzes stehen, wie gesagt, die andern zu blaß daneben. Vielleicht, daß diese erst spätere Zeit nach Vollendung des ersten geschrieben sind, wo dann kömmt, daß der Komponist nicht mehr in der ursprünglichen Stimmung fortzufahren weiß. Denn so fein wühlt die Phantasie des Musikers, daß, einmal die Spur verloren oder von der Zeit zugeschüttet, sie später nur durch glücklichen Zufall in seltenem Augenblick wieder aufgefunden wird; darum wird auch ein unterbrochenes, beiseite gelegtes Werk nur selten ein fertiges; lieber fange der Komponist ein neues an, entschlage sich der Stimmung ganz. Wär' es aber mit der Sonate von Grund nicht so, wie ich vermute, so müßte man den Abstand des ersten Satzes von den andern für einen Nachlaß an schöpferischer Kraft ansehen: ein Vorwurf, der ungleich mehr schmerzen würde. Genug, der erste Satz reicht hin, dem Komponisten unsere Achtung zuzusprechen. Die Tonart des Satzes ist G moll, jene Lieblingstonart der Musiker, aus der schon manches Meisterwerk hervorgegangen: der Charakter dem Beiwort entsprechend, den wir im Anfang des Aufsatzes vergleichweise aussprachen. Der würdige, vielleicht zu anspruchlos zurücktretende Mann möge weniger sparsam sein mit Veröffentlichung seiner Werke; der Teilnahme der Besten sei er versichert.

1) Op. 90.

Register.

Die ausdrücklich besprochenen Kompositionen sind durch einen * von den bloß erwähnten unterschieden.

Ende des zweiten Bandes.

Inhaltsübersicht zum zweiten Band.

Schumann, Robert,

Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann ;
herausgegeben von Heinrich Simon

Bd.: 2. Band

Leipzig [1889]